



Rafael Chirbes romancier: l'écriture fragmentaire de la mémoire

Catherine Orsini-Saillet

► To cite this version:

Catherine Orsini-Saillet. Rafael Chirbes romancier: l'écriture fragmentaire de la mémoire. Littératures. Université Jean Monnet de Saint-Etienne, 2007. tel-01100156

HAL Id: tel-01100156

<https://shs.hal.science/tel-01100156>

Submitted on 22 Jan 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ JEAN MONNET – SAINT-ÉTIENNE

HABILITATION À DIRIGER DES RECHERCHES

Présentée par Catherine Orsini-Saillet

INÉDIT

Rafael Chirbes romancier

L'ÉCRITURE FRAGMENTAIRE DE LA MÉMOIRE

Tuteur : Monsieur le Professeur Jacques Soubeyroux

Jury :

M. Jean Alsina

Mme Geneviève Champeau (Présidente)

Mme Marie-Claude Chaput

Mme Anne Charlon

M. José-Carlos Mainer

M. Jacques Soubeyroux

7 décembre 2007

*À DAMIEN,
LÉA, VIOLAIN ET LOUISON*

Je tiens à exprimer toute ma gratitude au Professeur Jacques Soubeyroux pour avoir accepté de superviser ce dossier, pour sa bienveillante disponibilité et ses précieux conseils.

Je remercie Éliane et Jean-Marie Lavaud pour leur chaleureuse présence tout au long de ce parcours, tous mes collègues du département d'Études Hispaniques, tout particulièrement Cécile Iglesias et Arantxa Sarriá Buil, pour leur amical et efficace soutien.

Merci à ma famille, à mes amis, à mes enfants surtout, pour leur compréhension face au temps volé.

Enfin, merci à Rafael Chirbes pour les découvertes qu'il a suscitées et pour sa générosité.

ABRÉVIATIONS

Les renvois aux romans de Rafael Chirbes sont placés entre parenthèses après les citations. La pagination correspond à l'édition Anagrama. Les titres, à l'exception de *Mimoun*, ont été abrégés comme suit pour alléger le système de référence :

ELF = *En la lucha final*

LBL = *La buena letra*

LDC = *Los disparos del cazador*

LLM = *La larga marcha*

LCM = *La caída de Madrid*

LVA = *Los viejos amigos*

En ce qui concerne les trois derniers romans, les références données en chiffres arabes et entre parenthèses, renverront à la numérotation des séquences, qu'elle soit affichée par le texte (*La caída de Madrid*) ou pas (*La larga marcha* et *Los viejos amigos*). Dans ce dernier cas, j'ai choisi de numéroter les sections pour les commodités de l'analyse. En outre, les chiffres romains, utilisés exclusivement pour *La larga marcha*, renvoient aux deux grandes parties du roman.

INTRODUCTION

Si Rafael Chirbes publie avec une grande régularité depuis la fin des années 80 en recevant, le plus souvent, un accueil favorable de la majorité des critiques et de ses confrères, et cela, depuis son premier roman, *Mimoun*, il ne fait pas pour autant partie des auteurs plébiscités par le public lecteur espagnol. De fait, l'historien de la littérature Santos Alonso le place, aux côtés de Luis Mateo Díez, Álvaro Pombo, José María Merino, Manuel Longares, Juan Pedro Aparicio et Miguel Sánchez-Ostiz, parmi ceux qui, à partir de la Transition « logran una excelente madurez literaria en las distintas tendencias novelescas, ajena por supuesto a las directrices del mercado editorial »¹. Il les oppose à Juan José Millás, Javier Marías, Julio Llamazares, Antonio Muñoz Molina ou Almudena Grandes qui « con altos porcentajes de ventas, se convierten, a veces por motivos enigmáticos, en autores predilectos del público »². D'ailleurs, Rafael Chirbes, qui s'est pourtant consacré à l'écriture et à la lecture depuis son plus jeune âge³, ne publie son premier roman qu'à trente-neuf ans, à une époque où de nombreux auteurs connaissent un succès fulgurant avant trente ans⁴. Sa volonté de se tenir en

¹ Santos Alonso, *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)*, Madrid, Marenostrum, 2003, p. 35.

² *Ibid.*

³ Il insiste sur ce détail biographique dans l'introduction aux textes réunis dans *El novelista perplejo* : « Desde que tengo uso de razón me veo con un lápiz o un bolígrafo en la mano, intentando contar algo, o vivir vidas ajenas que yo no he podido permitirme. El sentido de mi vida y la escritura han estado íntimamente ligados, quizá porque no me he sentido nunca demasiado capacitado para vivir la vida que vivían quienes me rodeaban. Leer y escribir, por qué no confesarlo, han sido en mi biografía casi siempre un modo de refugio » (Rafael Chirbes, *El novelista perplejo*, Barcelone, Anagrama, Col. Argumentos, 2002, p. 9).

⁴ À un journaliste qui lui fait remarquer cette originalité – « Publicó Ud. por primera vez a una edad que hoy día llama la atención, cuando los autores son cada vez más jóvenes » – l'auteur rétorque que, en réalité, il a écrit son premier conte à cinq ans ! (Santiago Fernández, « Los libros siempre saben más que su autor », *Babab*, n° 11, 2002: www.babab.com/no11/rafael_chirbes/htm).

marge du monde littéraire et de ses modes⁵, en fait un écrivain peu médiatique, mais qui jouit néanmoins de la reconnaissance souvent admirative de ses pairs. Dès la parution de *Mimoun*, finaliste du prix Herralde de novela en 1988, Carmen Martín Gaité, Juan José Millás, Álvaro Pombo⁶ ou encore le critique Constantino Bértolo⁷ font l'éloge de ce roman peu conventionnel dans le panorama de la fin des années 80. Ensuite, Rafael Chirbes ne cesse de publier, à son rythme et surtout en toute indépendance, comme le souligne le journal argentin *Página 12* qui brosse ce portrait de l'auteur :

Vive en un pueblo de Valencia de cuatrocientos habitantes y dice que no tiene amigos escritores, que evita lo más que puede las « ceremonias literarias », que por suerte los artículos acerca de vinos y restaurantes que escribe para la revista *Sobremesa* le dan cierta independencia y que eso le permite moverse en las « costuras del sistema », sin tener que pertenecer a ningún grupo⁸.

Le choix de son lieu de résidence, le village de Beniarberg, proche de Denia, à l'écart des capitales culturelles que sont Barcelone ou Madrid, s'explique par un retour vers la terre de son enfance puisque l'auteur est né en 1949 dans le village valencien de Tabernes de Valldigna. Très tôt orphelin de père, le jeune Rafael fait l'expérience de la dure vie de l'internat, dès huit ans, à Ávila, avant d'entreprendre des études d'Histoire à l'Université Complutense de Madrid à la fin des années 60. Dans le contexte politique de l'époque, il s'implique dans les révoltes étudiantes, ce qui lui vaut de connaître la prison Carabanchel de Madrid. Tout en poursuivant ses études, il travaille dans des librairies et vit au contact des

⁵ À une question de Santiago Fernández sur cette attitude qui l'éloigne des médias, Rafael Chirbes répond : « Es que no tengo afán de ganar dinero ni prestigio con la literatura. No me gusta mucho el mundillo literario. Siempre digo que está bien no ser casi nada, porque al mismo tiempo te da libertad y un poco de seguridad (seguridad que no tendría si no fuera nada y no publicase) » (*Ibid.*).

⁶ Carmen Martín Gaité, « El silencio del testigo », *Saber leer*, avril 1989 (l'article est ensuite publié dans Carmen Martín Gaité, *Agua pasada*, Barcelone, Anagrama, 1993, p. 209-212). Juan José Millás, « La realidad como metáfora », *Ínsula*, n° 510, juin 1989, p. 19-20. Álvaro Pombo, « Rafael Chirbes », *Diario 16*, 7 janvier 1989 (cet article est ensuite repris dans Álvaro Pombo, *Alrededores*, Barcelone, Anagrama, 2002, p. 106-107).

⁷ Constantino Bértolo, « La mirada del naufrago », *Revista de Occidente*, n° 95, avril 1989, p. 139-145.

⁸ Ángel Berlanga, « El arte, en definitiva, no es más que el sustituto de las religiones », *Página 12*, 1-06-2004. (www.pagina12.com.ar).

livres y compris de ceux qui circulent clandestinement. L'importance de cette expérience et des découvertes qui y sont liées est évoquée dans le texte « Material de derribo » consacré au roman de Juan Marsé, *Si te dicen que caí*⁹.

En 2007, Rafael Chirbes a écrit et publié, exclusivement en castillan, sept romans¹⁰, deux livres de reportages¹¹, dans la tradition du récit de voyage, et une compilation de conférences ayant trait à la littérature¹². L'auteur s'est donc essayé à différents genres tout en pratiquant le journalisme puisqu'il est, depuis de nombreuses années, collaborateur assidu de la revue de gastronomie et de vins, *Sobremesa*, dont il est assesseur éditorial. Les différents chapitres qui composent *Mediterráneos* et *El viajero sedentario* ont d'ailleurs été publiés à l'origine dans cette revue, sous forme de reportages sur différentes villes que l'auteur a eu l'occasion de parcourir : dans le premier, c'est le pourtour méditerranéen qui est à l'honneur et, dans le second, c'est un véritable tour du monde qui est proposé.

Alors qu'il publie depuis presque vingt ans, la critique espagnole ne lui a guère consacré d'études hormis quelques articles dans la presse spécialisée. En revanche, en Allemagne ou en Suisse allemande, son œuvre romanesque a rapidement joui de la faveur du public et de la critique comme le souligne un chapitre du livre *Entre el ocio y el negocio* consacré à la réception de *La larga marcha*¹³, roman considéré en 1996 comme la culmination de son œuvre. Quantitativement, et de façon précoce, c'est dans cette aire de langue allemande

⁹ Rafael Chirbes, « Material de derribo », *El novelista perplejo*, op. cit., p. 91-103.

¹⁰ Mimoun (Barcelone, Anagrama, 1988), *En la lucha final* (Barcelone, Anagrama, 1991), *La buena letra* (Madrid, Debate, 1992, puis Barcelone, Anagrama 2002), *Los disparos del cazador* (Barcelone, Anagrama, 1994), *La larga marcha* (Barcelone, Anagrama, 1996), *La caída de Madrid* (Barcelone, Anagrama, 2000), *Los viejos amigos* (Barcelone, Anagrama, 2003). Toutes les citations renverront aux éditions de Anagrama. Un huitième roman a été publié alors que cette étude monographique était terminée : *Crematorio*, Barcelone, Anagrama, 2007. Lorsque je me réfère au « dernier roman » de Rafael Chirbes, il s'agit toujours de *Los viejos amigos*.

¹¹ Rafael Chirbes, *Mediterráneos*, Madrid, Debate, 1997 et *El viajero sedentario*, Barcelone, Anagrama, 2004.

¹² Rafael Chirbes, *El novelista perplejo*, op. cit. Un deuxième recueil d'essais a été publié : Rafael Chirbes, *Por cuenta propia*, Barcelone, Anagrama, 2010.

¹³ Augusta López Bernasocchi, « Un apunte sobre la recepción de *La larga marcha*, de Rafael Chirbes en el ámbito lingüístico alemán », in José-Manuel López de Abiada et alii (Éd.), *Entre el ocio y el negocio*, Madrid, Verbum, 2001, p. 119-123.

que ses romans ont suscité le plus d'intérêt comme le reflète le nombre d'universitaires qui s'y sont intéressés¹⁴ et c'est là qu'est né le seul ouvrage qui lui est intégralement consacré¹⁵. Le 28 mai 2005, Rafael Chirbes était d'ailleurs invité à prendre la parole à Berlin, lors d'un congrès – « Hacer memoria en España y Alemania » – co-organisé par le Goethe-Institut et l'Institut Cervantes. L'intitulé du congrès met en évidence le rapprochement possible entre deux histoires nationales et leur mémoire respective, malgré des différences significatives, et explique l'intérêt des Allemands pour l'histoire espagnole. Le descriptif du programme annonçait par exemple :

La Guerra Civil española puede considerarse como la experiencia más traumática de la España del siglo XX, lo que de algún modo puede decirse también de Alemania con respecto a la II Guerra Mundial. Aunque ambos acontecimientos son, ciertamente, incomparables, dado el carácter completamente único y singular del Holocausto, sí resulta posible comparar el papel, tan distinto, que ha jugado y sigue jugando la memoria histórica del pasado reciente en las sociedades de Alemania y España. [...] En Alemania, la opinión pública sigue con suma atención el

¹⁴ En particulier Helmut C. Jacobs, « Las novelas de Rafael Chirbes », in *Revista Iberoamericana*, n° 3/4 (75/76), 1999, p. 175-181 et Helmut C. Jacobs, « Entrevista con Rafael Chirbes », in *Revista Iberoamericana*, n° 3/4 (75/76), 1999, p. 182-187. Voir également José Manuel López de Abiada (Université de Berne), Augusta López Bernasocchi, « Un apunte sobre la recepción de *La larga marcha*, de Rafael Chirbes, en el ámbito lingüístico alemán », *op. cit.* ; Augusta López Bernasocchi et José Manuel López de Abiada, « Para una primera lectura de *La larga marcha* », *Versants*, n° 41, 2002, p. 159-204. José Manuel López de Abiada, Augusta López Bernasocchi, « Gramáticas de la memoria. Variaciones en torno a la transición española en cuatro novelas recientes (1985-2000): *Luna de lobos*, *Beatus Ille*, *Corazón tan blanco*, *La caída de Madrid* », in *Iberoamericana*, n° 15, septembre 2004, p. 123-142. Mickael Altmann (Université de Berne), « Entre la amnesia y el ajuste de cuentas » (<http://ntbiomol.unibe.ch/Altmann/Amnesia.pdf>), Ana Luengo (Université de Brême) : « *La caída de Madrid* en 1975: novela que puede leerse en filigrana –una segunda lectura tras *La gallina ciega* [A paraître]. Cette chercheuse avait auparavant réalisé une thèse de doctorat à l'Université de Hambourg qui a été éditée sous le titre *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlin, Tranvía, 2004, dont un des chapitres est consacré à *La caída de Madrid* (Capítulo V, « *La caída de Madrid*, la memoria de la guerra civil en 1975 », p. 205-232). Daniel Leuenberger (Université de Berne), « Acercamiento a la obra narrativa de Rafael Chirbes », *Consensus*, vol. 9, n° 10, janvier 2005, p. 59-72. La terminologie de ces chercheurs et les concepts utilisés pour définir les différentes sortes de mémoire révèlent l'abondante bibliographie théorique en langue allemande et l'avancée des recherches.

¹⁵ María-Teresa Ibáñez Ehrlich (Éd.), *Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006. Cet ouvrage rassemble des études variées sur les différents romans de Rafael Chirbes ; la bibliographie finale fait référence à de nombreuses études en allemand, auxquelles je n'ai pas eu accès, pour des raisons linguistiques, et qui ne figurent donc pas dans ma propre bibliographie.

interés que en España se ha despertado en torno a su propio pasado. Lo que tienen en común Alemania y España en relación con el debate en torno a los años del fascismo es, por un lado, la preocupación por la relación entre los responsables de los crímenes y sus víctimas y, por otro lado, la atención que se dedica a los últimos supervivientes de aquella época.

Ce succès à l'étranger n'est pas pour déplaire à l'auteur qui affirme : « Yo estoy muy contento con mi éxito en Alemania, porque me da confianza en mí mismo y me libero de los manejos de aquí »¹⁶. Toutefois, encore aujourd'hui, aucun travail monographique embrassant l'intégralité de son œuvre n'a été publié en dépit de la grande unité qu'elle présente. De même, en France, quelques articles portent intégralement ou en partie sur certains de ses textes, en particulier depuis l'engouement pour les romans ayant trait à la mémoire de la guerre et du franquisme. Auparavant, seule Nathalie Sagnes-Alem s'était intéressée à son œuvre de façon suivie¹⁷. Le terrain est donc encore relativement vierge. Cet auteur me semblant mériter plus d'attention que celle qu'on lui a portée, une recherche approfondie m'a paru parfaitement justifiée.

Au moment où l'Espagne entre massivement dans un mouvement de récupération de la mémoire historique nettement médiatisé, Rafael Chirbes, qui semblait être un auteur marginal, devient paradigmatique et digne du plus grand intérêt¹⁸.

¹⁶ Santiago Fernández, art.cit.

¹⁷ Nathalie Sagnes-Alem, « *Mimoun* de Rafael Chirbes : "Je est un autre" » in *La voix narrative* (T. II), *Cahiers de narratologie*, n° 10, Actes du Colloque International du CNA, Université de Nice-Sophia Antipolis, 2001, p. 405-414. Nathalie Sagnes-Alem, « *La buena letra* de Rafael Chirbes : la voix d'une femme, la mémoire d'une génération sacrifiée » in *Femme et écriture dans la péninsule ibérique* (T. II), Actes du Colloque International du Laboratoire de Recherches en Langues et littératures romanes, Études Basques, Espace Caraïbe de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 83-106. Nathalie Sagnes-Alem, « *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes : représentations et enjeux de la transition », in Francisco Campuzano Carvajal (Éd.), *Transitions politiques et évolutions culturelles dans les sociétés ibériques et ibéro-américaines contemporaines*, ETILAL, Collection Actes, n° 3, Université de Montpellier III, 2002, p. 311-323. Nathalie Sagnes-Alem, « Formes et enjeux du témoignage dans *Los viejos amigos* de Rafael Chirbes », à paraître dans les Actes du Colloque des 26-27 octobre 2006 – *Témoignage et fiction* –, ETILAL, Université Paul Valéry de Montpellier.

¹⁸ L'intérêt des romanciers pour la récupération de la mémoire historique a néanmoins précédé cet engouement, comme le prouvent, par exemple, des travaux sur des romans dits « de la mémoire » publiés bien avant 2000 : voir, entre autres, l'ouvrage de Christine Pères consacré à quatre romans

Il assume une volonté d'aller toujours à contre-courant des modes littéraires, d'écrire sur le franquisme, quand le consensus va plutôt dans le sens du silence ou bien de se déclarer écrivain réaliste alors que nombre de ses jeunes contemporains veulent éviter à tout prix cette étiquette devenue péjorative et démodée après la crise du roman et les essais expérimentaux de la fin des années 60 ou début des années 70. Il partage néanmoins cette revendication d'un héritage des grands auteurs réalistes du XIXe siècle, d'Honoré de Balzac à Benito Pérez Galdós, avec d'autres romanciers espagnols et, en particulier, avec Antonio Muñoz Molina qui déclare : « J'aimerais être un disciple digne d'Eça, de Galdós, et de Flaubert, et [qu'] il n'y a rien de plus grand dans un roman que la peinture intime de l'état d'esprit de quelques personnes, mêlée aux circonstances politiques et morales du temps »¹⁹.

Mes analyses se situeront dans la lignée de ce projet réaliste fortement affirmé, qui fait de Rafael Chirbes un nouveau « romancier du réel ». J'emprunte cette expression à Jacques Dubois qui désigne ainsi un type d'auteurs qui, de Balzac à Simenon, ont fait du roman « un extraordinaire instrument d'exploration du réel, de figuration de l'Histoire, d'analyse de la société »²⁰. Jacques Dubois manifeste la volonté de se démarquer de l'étiquette « réaliste », à cause de ses

d'Antonio Muñoz Molina – *Beatus ille* (1986), *El invierno en Lisboa* (1987), *Beltenebros* (1989) et *El jinete polaco* (1991) – dont le troisième chapitre de la première partie s'intitule « Le roman de la mémoire » (Christine Pérès, *Le nouveau roman espagnol et la quête d'identité : Antonio Muñoz Molina*, Paris, L'Harmattan, 2001) ; voir également Jean Vila, « La génération des fils : mémoire et histoire dans le roman espagnol contemporain », in Annie Bussière-Perrin (Coord.), *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture. 1897-2000*, Tome II, Montpellier, Éditions du CERS, 2001, p. 197-235 ; Jean Tena, « L'écriture de la mémoire : la "génération innocente" », *Ibid.*, p. 237-274. Pour ce dernier, l'écriture de la mémoire date du « tardo-franquisme » et serait une réponse à l'échec du roman réaliste et social qui a dominé dans les années 50 ; il souligne le rôle prépondérant de créateurs comme Juan Marsé, dans le domaine littéraire, et Carlos Saura, dans le cinéma : « L'échec relatif [du roman réaliste et social] poussera la production littéraire (mais, aussi, cinématographique) vers d'autres voies : la parabole, d'abord, puis, en plein "tardo-franquisme", l'écriture de la mémoire justifiée, entre autres, par Marsé qui déclarait en 1973 : "hay que hacer la crónica novelística de treinta años". Une écriture qu'avaient déjà explorée, au long de la décennie antérieure, les poètes de la même génération, et que Carlos Saura utilisera à fond à partir de *La prima Angélica* (1973) » (Jean Tena, « L'écriture de la mémoire », *Ibid.*, p. 237-238).

¹⁹ Antonio Muñoz Molina, « Presque dix ans après », in Jacques Soubeyroux (Éd.), *Mouvement et discontinuité, Cahiers du GRIAS*, n° 3, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995, p. 20.

²⁰ Jacques Dubois, *Les romanciers du réel*, Paris, Seuil (coll. Points Essais), 2000, p. 9.

connotations péjoratives, d'un roman qui aurait cru en l'illusion d'une transparence du texte au monde, pour repenser « les liens du littéraire avec la représentation du monde »²¹ : « Façon pour nous de déjouer ici ou là l'effet idéologique que produit un terme qui a trop servi et d'instaurer un rapport moins connoté de la fiction à son objet »²². Lorsque Rafael Chirbes, dans *El novelista perplejo*, définit ce qu'est pour lui la (bonne) littérature, il renvoie à ce qu'il nomme « una estética del conocimiento » qu'il oppose à la « poética de la belleza ». Pour ce faire, il reprend les termes de la philosophe Hannah Arendt tirés d'un prologue à Hermann Broch :

« Broch pensaba que la auténtica función cognoscitiva de la obra artística es y debía ser presentar la totalidad de una época, no aprehensible por otro procedimiento, aunque fuera lícita la eterna pregunta de si es realmente posible presentar como totalidad un mundo en ruina de valores ». Aún más, en defensa de esa estética del conocimiento, Broch condenaba con palabras extremadamente duras la poética de la belleza²³.

On retrouve, dans ces propos, ce qui, d'après Jacques Dubois, réunit Émile Zola et Marcel Proust, à savoir « l'idée que le roman est non pas reproduction fidèle du réel mais instrument de connaissance »²⁴ ; Rafael Chirbes s'oppose alors à ce que Gonzalo Sobejano a appelé « la novela ensimismada »²⁵ en affirmant : « Yo entiendo el realismo como el intento de que la novela no sea un arte ensimismado [...] sino que nazca de una voluntad del escritor por entender el tiempo en el que vive a través de la escritura »²⁶. Le réalisme qu'il revendique se définit donc par un

²¹ *Ibid.*, p. 11.

²² *Ibid.*

²³ Rafael Chirbes, « El novelista perplejo », *El novelista perplejo*, op. cit., p. 26.

²⁴ Jacques Dubois, *Les romanciers du réel*, op. cit., p. 46.

²⁵ Gonzalo Sobejano, « La novela ensimismada (1980-1985) », *España contemporánea*, I, n° 1, 1988, p. 9-26.

²⁶ Helmut C. Jacobs, « Entrevista con Rafael Chirbes », art. cit., p. 182. Dans une conférence présentée à l'université de Duisburg en 1998 et reprise sous le titre « El punto de vista », Rafael Chirbes revient sur l'importance du lien entre la littérature et le réel : « Yo, desde luego, no perdería lo mejor de mi vida intentando escribir novelas si se tratase sólo de un juego, de tejer un bordado de ganchillo verbal utilizando todos los hilos de un género que otros manejaron antes que yo. Por decirlo claramente, si lo de dentro de los libros no tuviera que ver con lo de fuera, la literatura me parecería un soberbio aburrimiento » (*Ibid.*, p. 83).

rapport entre le texte et le réel, par un rôle attribué au roman qui doit trouver le point de vue nouveau à partir duquel voir et construire le monde : « desde mi punto de vista, el placer estético está íntimamente ligado –yo diría que resulta inseparable– a la percepción de la realidad –de alguna parcela de la realidad– desde un lugar nuevo; a su contemplación bajo una nueva luz que descubre volúmenes que hasta entonces me habían pasado desapercibidos »²⁷. Néanmoins, il apparaîtra souvent que, si le projet de l’auteur est de type réaliste, en aucun cas ses choix esthétiques et/ou idéologiques ne correspondent au discours réaliste tel qu’il a pu être caractérisé, par exemple, par Philippe Hamon comme « un discours contraint »²⁸. Dans cet article, Philippe Hamon relève un certain nombre de traits caractéristiques du discours réaliste parmi lesquels la lisibilité absolue du texte, la tendance à la monosémie, à la redondance, à la prévisibilité des contenus, l’hypertrophie des procédures de désambiguïsation interne, le rétablissement d’une autorité du dire, la recherche de la transparence. Si l’on retrouve dans les romans de Rafael Chirbes des motifs propres à la tradition réaliste –l’importance accordée à la ville et à ses quartiers, à la famille ou encore, dans de nombreux cas, la transparence de l’onomastique doublée par un métadiscours explicatif–, son écriture ne favorise-t-elle pas plutôt le trouble et l’interrogation au lieu de transmettre des savoirs clairement établis ?

Dans son étude sur le roman espagnol de la fin du XXe siècle, Santos Alonso accorde, pour la première fois peut-être en Espagne, une place importante à l’œuvre de Rafael Chirbes, qu’il situe dans « los nuevos caminos del realismo », en n’hésitant pas à qualifier ses romans de « sociaux » :

Rafael Chirbes, por ejemplo, comienza con *Mimoun* (1988) una coherente trayectoria realista y social que se propone revisar de manera testimonial y dialéctica las contradicciones ideológicas, políticas y personales de la sociedad española, desde el franquismo hasta el presente, en títulos tan significativos como *La buena letra* (1992), *Los*

²⁷ Rafael Chirbes, « El punto de vista », *El novelista perplejo*, op. cit., p. 74.

²⁸ Philippe Hamon, « Un discours contraint », in Roland Barthes et alii, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil (Coll. Points), 1982, p. 119-181.

disparos del cazador (1994), *La larga marcha* (1996) y *La caída de Madrid* (2000)²⁹.

En la novela social, crítica y dialéctica, un nombre sobresale en la generación de los 80: Rafael Chirbes³⁰.

Au vu de la place occupée par Rafael Chirbes dans le panorama littéraire des trente dernières années, que je qualifierais volontiers de paradoxale, il m'a semblé important de rappeler le contexte de production des sept romans qui constituent mon *corpus*. Cela permet de saisir la position d'un auteur qui, après s'être senti à contre-courant, devient représentant d'une tendance dominante avec une œuvre romanesque qui présente une grande cohérence. Cette cohérence est tellement affirmée et travaillée – par le recours aux personnages ou à des motifs récurrents, par les liens qu'entretiennent les textes avec le paratexte – qu'elle mérite d'être l'objet d'analyses précises. Celles-ci justifieront la reprise de l'expression « romancier du réel » pour qualifier Rafael Chirbes et permettront d'établir le type de parenté que son œuvre entretient avec de grands univers de la littérature réaliste.

Après ces considérations assez générales qui donnent une vision globale de l'œuvre et de son unité, l'étude d'une caractéristique récurrente de l'écriture de Rafael Chirbes – la tendance à la fragmentation avec ses variations – permettra d'envisager une évolution dans l'œuvre et, en particulier, dans la trilogie formée par les trois derniers romans. L'établissement des différentes formes prises par l'écriture fragmentaire aidera à appréhender cette évolution, au fil des publications, le fragment étant plus apparent comme effet de lecture que dans la matérialité des textes. Il apparaîtra alors que *La larga marcha* marque un net infléchissement. Dans la trilogie ouverte par ce dernier roman, la fragmentation qui, jusque-là, construisait l'image d'un sujet en crise, entre dans un rapport étroit avec l'idée de totalité, mais au fil des textes, il semblerait que le rapport entre le

²⁹ Santos Alonso, *La novela española en el fin de siglo* (1975-2001), *op. cit.*, p. 48.

³⁰ *Ibid.*, p. 203.

fragment et le tout se combine différemment, pour construire des discours où les failles prennent de plus en plus d'importance.

Si l'écriture fragmentaire, déclinée de différentes façons, est une constante chez Rafael Chirbes, elle permet de construire l'image d'un présent à travers des personnages types toujours déterminés par leur expérience dans le passé de la guerre et du franquisme. Ce thème central, qui revient parfois de façon obsessionnelle, permet d'envisager l'auteur comme un « romancier de la mémoire ». En utilisant à la fois sa mémoire personnelle des événements et une mémoire indirecte des faits qu'il n'a pas pu vivre directement, il brosse une fresque de l'Espagne franquiste dont la compréhension semble indispensable pour la connaissance du présent, en paraphrasant Pierre Vilar.

Après avoir analysé comment se construit le discours de la mémoire dans les différents romans qui s'élèvent contre la *desmemoria* et contre la culture dominante, je me demanderai s'ils ne sont pas assimilables à des « lieux de résistance », en s'opposant à toute narration canonique, à tout type de discours officiel, à toute Vérité préétablie. Là encore il faudra cerner le rôle de l'écriture fragmentaire et sa capacité à relativiser la notion de Vérité au profit de vérités plurielles. Au terme de ce parcours, il semble que ce soit l'ambiguïté qui se trouve à l'honneur, ainsi que le rôle assigné au lecteur dans sa relation avec une autorité narrative qui a peut-être tendance à se faire plus discrète. Ces analyses finales permettront de renouer avec l'idée du réalisme et de voir comment il se (re)définit ou se rénove dans l'écriture de Rafael Chirbes.

PREMIÈRE PARTIE

TEXTES ET CONTEXTES

I- Mémoire historique et mémoire littéraire

Quand on lit aujourd'hui l'intégralité de l'œuvre romanesque de Rafael Chirbes, on ne peut qu'être frappé par sa cohérence et par l'importance accordée à la mémoire de la guerre civile et du franquisme, en particulier à partir de la publication de *La buena letra* en 1992. Depuis le début des années 90, l'auteur se situe donc apparemment au plein cœur du courant de récupération de la mémoire historique, rompant avec un silence qui s'était imposé à partir de 1975 et durant la Transition.

Avant d'aborder la place occupée par Rafael Chirbes dans le panorama des trente dernières années, il convient de rappeler que l'intérêt pour l'histoire récente n'est pas nouveau dans la littérature espagnole du XXe siècle : il apparaît bien avant la disparition du dictateur mais les conditions de production et d'écriture, le passage du temps, l'apparition d'une mémoire nécessairement indirecte, impliquent progressivement une distanciation et un traitement différent.

1- La guerre et le franquisme dans la littérature espagnole

Même si les historiens de la littérature ont pris soin de préciser rapidement que la rupture qu'implique la mort de Franco dans l'histoire politique du pays ne donne pas lieu, dans le panorama littéraire, à un changement fondamental, je garde, pour d'évidentes raisons pratiques, le découpage « avant 1975 » et « après 1975 » qui est d'ailleurs utilisé dans de très nombreuses histoires de la littérature, même parmi les plus récentes. En outre, il me semble que, précisément pour aborder le thème de la guerre et du franquisme, cette périodisation retrouve une certaine pertinence due à la disparition de la censure.

a- Avant 1975

Avec l'explosion du thème de la mémoire historique et l'intérêt exponentiel du public pour le passé récent, on pourrait avoir l'impression que cette période n'avait pas été abordée – ou très peu – pendant les années du régime franquiste et même pendant les deux premières décennies suivant la démocratie.

Or, il n'en est rien puisque dès le début des années 50, malgré les pressions imposées par la censure, et en marge d'une littérature de type triomphaliste écrite par les vainqueurs, la guerre civile, les problèmes sociopolitiques liés à la dictature et les conditions de vie difficiles de l'après-guerre, sont au centre d'un certain nombre de romans. Pour Gonzalo Sobejano, ce qui différencie la production de l'après-guerre de celle antérieure à 1936, c'est une « conexión [...] con la existencia histórica y comunitaria de los españoles »³¹. Pour exprimer leur expérience du présent, les auteurs déjouent ingénieusement les limites imposées par la censure ou publient à l'étranger des romans écrits depuis l'exil, mais aussi en Espagne.

Le thème de la guerre civile est très présent dans la littérature de l'exil dès les années 40³² : Max Aub publie, au Mexique, en 1943, *Campo cerrado*, premier tome de ce qui deviendra plus tard *El laberinto mágico*³³ ; les romans *El rey y la reina* et *Los cinco libros de Ariadna*, de Ramón J. Sender, datent respectivement de 1949 et de 1947 ; si *Réquiem por un campesino español* est connu sous ce titre à partir de 1960, une première version du roman – *Mosén Millán* – sort au Mexique en 1957. Le

³¹ Gonzalo Sobejano, « Direcciones de la novela española de postguerra », in *Novela española contemporánea 1940-1995*, Madrid, Marenostrium, 2003, p. 10 (ce chapitre est une reprise de « Direcciones de la novela española de postguerra », *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de español*, Madrid, IV, 6, Marzo 1972, p. 55-73). Gonzalo Sobejano ajoute : « Esta conexión es precisamente lo que buscaban los más y los mejores novelistas después de la guerra civil, y a esto es a lo que podemos llamar realismo, entendiendo por tal la atención primaria a la realidad actual concreta, a las circunstancias reales del tiempo y del lugar en que se vive » (*Ibid.*).

³² « Gran parte de las obras de los narradores emigrados tocan el tema de la guerra civil. La explicación es sencilla: al no abandonar sus raíces, pero habiendo perdido el contacto directo, el escritor se basa en sus recuerdos [...]. Pero lo más cercano y con mayor carga de problematización y esperanza, luego fallida, de ilusión y envite, es la guerra civil, trágica experiencia existencial » (José Ramón Marra-López, « Las grandes líneas temáticas en la narrativa del exilio », in Francisco Rico (Coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 8 : Domingo Ynduráin, *Época contemporánea 1939-1980*, Barcelone, Crítica, 1980, p. 511.

³³ *Campo cerrado* est suivi de *Campo de sangre* (1945), puis de *Campo abierto* (1951), *Campo del moro* (1963), *Campo francés* (1965), *Campo de los almendros* (1967).

dernier tome – *La llama* – de la trilogie *La forja de un rebelde* (1951) de Arturo Barea se passe également pendant la guerre civile. À l'intérieur de la péninsule, les auteurs doivent contourner la censure, mais l'Espagne du présent reste néanmoins un thème central pour des auteurs comme Camilo José Cela qui publie, en 1951, *La colmena* à Buenos Aires ; *Duelo en el paraíso* de Juan Goytisolo paraît en 1954. Tous ces romanciers ont connu la guerre et les premières années noires de la dictature³⁴ ce qui laisse une empreinte dans la production littéraire des deux décennies suivant le conflit.

Plus tard, dans les années 60, c'est la « génération innocente », celle de « los niños de la guerra », qui va, en grande partie, prendre le relais. Ces auteurs qui ont vécu la guerre pendant leur enfance, et non comme acteurs dans le conflit, vont laisser des traces de ce traumatisme dans leur œuvre. Maryse Bertrand de Muñoz, spécialiste de la littérature consacrée à la guerre, signalait, dès 1974, la prégnance de cette période dans le panorama des lettres espagnoles. Pour elle, 1966 est une année phare, après la nouvelle loi sur la Presse du 18 mars 1966, dite loi Fraga, avec la parution du roman de Ángel María de Lera, *Las últimas banderas*, où est adopté pour la première fois le point de vue des vaincus :

En esa fecha, Ángel María de Lera publicaba *Las últimas banderas*, colocando a su protagonista, por primera vez en la literatura peninsular de la posguerra, en el « otro bando »; todos los acontecimientos aparecían así desde el punto de vista de un republicano. A partir de ese

³⁴ D'ailleurs, pour caractériser la décennie qui suit la guerre, les historiens n'hésitent pas à parler de prolongation du conflit, comme en témoigne cette déclaration d'Alberto Reig Tapia : « Es obvio que la guerra terminó "oficialmente" el 1 de abril de 1939, pero *sólo* oficialmente. La paz era una quimera; era la paz de los cementerios. El *estado de guerra*, y por lo tanto la guerra misma, para perseguir y reprimir más y mejor a los ya vencidos se prolongó hasta 1948. De este modo, una historia de la Guerra Civil debería alterar la clásica periodización de 1936-1939 por la mucho más ajustada a la realidad de 1936-1948, y, de la misma manera que el hecho mismo de la guerra tuvo una duración "real" más prolongada de la "oficial", el peso de la memoria aún habrá de sentirse sobre nuestras espaldas muchos años más de las previsibles en la conciencia colectiva de los españoles » (Alberto Reig Tapia, *Memoria de la guerra civil, los mitos de la tribu*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 22). Pour José-Carlos Mainer, « la guerra civil –en cuanto *estado de excepción* y referente político fundamental de la vida española– perduró viva hasta 1975, y puede sustentarse incluso que hasta 1981, cuando todavía estaban en activo los jóvenes oficiales sublevados de 1936 [...] » (« Para un mapa de lecturas de la guerra civil (1960-2000) », in Santos Juliá (Dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus, 2006, p. 135).

momento, han salido obras de verdadera importancia sobre el tema de la guerra civil³⁵.

Elle fait ressortir, déjà en 1974, les noms des grands auteurs qui ont abordé la thématique, en particulier Juan Benet (*Volverás a Región*, 1967) et Camilo José Cela (*San Camilo 1936*, 1969), au milieu de beaucoup d'autres dont certains sont largement oubliés aujourd'hui.

Le tournant amorcé dans la deuxième partie de la décennie est étroitement lié à l'évolution du roman espagnol puisque, à la même époque, apparaît ce que Gonzalo Sobejano a appelé « la novela estructural » pour désigner :

[...] una modalidad de la novela social que, en vez de preocuparse de defender a la menesterosa colectividad trabajadora, o reprochar indirectamente la desarticulada existencia de las clases ociosas, subsumía aquella defensa y este ataque en la exploración de problemas personales que reclamaban una verificación del estado general de la sociedad³⁶.

Les romans cités pour justifier cette nouvelle approche de la réalité sont : *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos (1962) qui fait ici figure de précurseur, puis *Señas de identidad* (1966) et *Reivindicación del Conde don Julián* (1970) de Juan Goytisolo, *Parábola del naufrago* (1969) de Miguel Delibes, *San Camilo, 1936* (1969) de Camilo José Cela, *Volverás a Región* (1967) et *Una meditación* (1970) de Juan Benet. Les dates montrent que, entre 1966 et 1970, se produit un changement – le passage de la « novela social » à la « novela estructural » – sans que disparaisse l'intérêt pour le conflit et ses conséquences. José-Carlos Mainer, dans le même contexte, fait également ressortir l'importance de *Cinco horas con Mario* (1966) de Miguel Delibes et de *Voz de muchas aguas* (1970) de Ramón Gil Novales : « espléndida, densa, faulkneriana novela [...] que reconstruye –en torno a un velatorio– la historia en

³⁵ Maryse Bertrand de Muñoz, « Las novelas recientes de la guerra civil española », in Maxime Chevalier (Éd.), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Université de Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéroaméricaines, 1977, p. 199.

³⁶ Gonzalo Sobejano, « Direcciones de la novela española de postguerra », in *Novela española contemporánea 1940-1995*, op. cit., p. 18.

carne viva de una ciudad (Huesca) y de un hombre , no peor que otros, que llegó a presidir su Diputación Provincial, en los años del franquismo »³⁷.

Pour Ramón Buckley, cette évolution du roman espagnol, entre les années 50 et la fin des années 60, marque le passage du « réalisme critique »³⁸ à un « réalisme dialectique »³⁹, qu'il considère comme « el discurso mismo de la oposición [...] destinado al acoso y derribo del régimen de Franco »⁴⁰. Cela lui permet d'adapter au domaine des lettres ce que Raúl Morodo appelait la « pré-transition » sur le plan historique⁴¹ et de considérer que 1968 marque le début d'une transition idéologique.

b- Après 1975 : du « Pacte de l'oubli » à l'« ère de la mémoire »

L'Espagne, au sortir du franquisme, a été confrontée au problème de toutes les nouvelles démocraties qui, selon les termes de Thomas Ferenczi dans le texte introductif de l'ouvrage collectif *Devoir de mémoire, droit à l'oubli*,

se demandent comment gérer les années sombres dont elles viennent d'émerger. Doivent-elles tourner la page au nom de la réconciliation nationale ? Ou doivent-elles juger leurs anciens dirigeants au nom du droit des victimes, qui demandent justice ? Faudrait-il renoncer à remuer les vieux souvenirs pour ne pas rouvrir les blessures ? Ou combattre l'oubli pour permettre le travail de deuil ? Chaque nation cherche sa voie⁴².

³⁷ José-Carlos Mainer, « Para un mapa de lecturas de la guerra civil (1960-2000) », in Santos Juliá (Dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, op. cit., p. 143. Dans ce chapitre, José-Carlos Mainer s'intéresse également aux poètes et cinéastes pour qui la guerre et l'après-guerre constituent un thème central.

³⁸ « en el que se examinan problemas puntuales de la sociedad » (Ramón Buckley, *La doble transición*, Madrid, Siglo XXI, 1996, p. IX).

³⁹ « que pretende una interpretación de la sociedad española en su totalidad, es decir, en el enfrentamiento dialéctico de las diferentes clases sociales » (*Ibid.*).

⁴⁰ *Ibid.*, p. X.

⁴¹ Ramón Buckley cite Raúl Morodo (*La transición política*, Madrid, Tecnos, 1984) : « El año 1969 es un año políticamente clave por los acontecimientos que produjeron [...]. El escándalo Matesa, el estado de excepción, el cambio de gobierno y, sobre todo, la designación de don Juan Carlos como príncipe heredero, marcan el comienzo de lo que podríamos llamar la "pretransición". Desde un punto de vista histórico, se inicia el ocaso del régimen » (*Ibid.*, p. XII-XIII).

⁴² Thomas Ferenczi (Éd.), *Devoir de mémoire, droit à l'oubli ?*, 13^e Forum *Le Monde*, Le Mans (26-28 octobre 2001), Bruxelles, Éd. Complexes, 2002, p. 14.

Il est aujourd'hui communément admis que l'Espagne de la Transition a opté pour la voie de la « réconciliation nationale », apaisant les désirs de vengeance afin de privilégier la stabilité démocratique, au nom du « nunca más ». Le pardon général accordé par la loi d'amnistie de 1977 en est la preuve tangible. La conséquence fut que, au nom de cette réconciliation, un débat public sur les horreurs de la guerre et du franquisme n'eut pas lieu et les victimes ou leurs descendants semblèrent tomber dans l'oubli de la mémoire collective. Il y eut alors un « pacte de l'oubli », comme Manuel Vázquez Montalbán l'affirme lors de ses entretiens avec Georges Tyras dans *Désir de mémoire*⁴³. On assimila amnistie et amnésie en jouant sur l'étymologie commune des deux termes, à l'instar de Vicenç Navarro quand il écrit dans *El País* que « la verdad en España ha estado oculta por la amnesia que acompañó a la amnistía y que ha dañado enormemente a la cultura democrática del país »⁴⁴.

Mais, depuis les colonnes du même quotidien, l'historien Gabriel Jackson montre que ce type de propos doit être nuancé, en faisant remarquer que dans les années 80 l'absence de commémoration officielle des combats républicains était aussi une attitude réfléchie et non pas une preuve d'amnésie :

Recuerdo discusiones en 1986 en las que intelectuales españoles de la izquierda democrática explicaban a visitantes de veteranos de las brigadas internacionales que pensaban que era mejor no organizar grandes « celebraciones » formales del quincuagésimo aniversario de la defensa de Madrid, no fuera a ser que inspirara a los numerosos partidarios vivos del general Franco la idea de montar una gran celebración de la victoria en 1989⁴⁵.

Les études actuelles sur la Transition ou les déclarations d'intellectuels ou de journalistes espagnols vont néanmoins, le plus souvent, dans le sens de la critique, de la dénonciation du pacte du silence même si d'autres, l'historien Santos Juliá en

⁴³ Pour Manuel Vázquez Montalbán, pendant la Transition, « il y a eu un pacte d'oubli, conditionné par les rapports de forces ou de faiblesses de la Transition même » (Manuel Vázquez Montalbán, *Le désir de mémoire. Entretien avec Georges Tyras*, Venissieux, Paroles d'Aube, 1997, p. 215).

⁴⁴ Vicenç Navarro, « Consecuencias de la transición inmodélica », *El País*, 8-01-2003.

⁴⁵ Gabriel Jackson, « De la represión franquista y la verdad », *El País*, 23-11-2002.

tête, cherchent à justifier la nécessité de l'oubli pour ceux qui avaient participé au conflit :

Ce n'est pas aux protagonistes de la transition, qui n'avaient pas participé à la guerre civile en raison de leur date de naissance, mais à ceux qui en avaient souffert que l'on doit l'accent mis sur le besoin et la volonté d'oublier. Cette volonté d'oubli n'est pas oublier. Oublier n'est pas non plus ne pas se souvenir. Le choix a été fait d'oublier volontairement et par là d'affronter le passé en décidant qu'il ne déterminera pas l'avenir⁴⁶.

Quelques mois plus tard, les mêmes propos sont réitérés avec une violente indignation dans un article publié par *El País* :

Han proliferado en los últimos años las denuncias de un olvido del pasado que, al parecer, habría amordazado a los españoles desde la muerte de Franco. Se han escrito, aquí y fuera de aquí, cosas verdaderamente grotescas: que vivimos sometidos a una "tiranía del silencio", que somos víctimas de una estrategia de olvido que habría conducido a una "desmemorización colectiva", que sólo ahora despertamos de la amnesia, y otras vainas por el estilo. El resultado: un país amnésico, incapaz de hablar de su pasado, enfermo de un grave déficit democrático. [...] Pero echar al olvido no es olvidar, amnistiar no es caer en la amnesia; es, por el contrario, recordar para decidir que aquello que se recuerda no se interpondrá en el futuro. Ese paso, realmente histórico, no vació la memoria ni cerró la boca de los españoles. Al contrario, excluidas como arma política, la guerra y la dictadura pasaron a ocupar un lugar preferente en el trabajo histórico: se ha investigado y debatido sobre ellas hasta la saciedad, se han publicado miles de páginas [...]. Lo que se evitó fue instrumentalizar políticamente su memoria [...]⁴⁷.

⁴⁶ Santos Juliá, « Postfranquisme ou société démocratique », *20^{ème} siècle. Revue d'histoire*, avril-juin 2002, n° 74, p. 10.

⁴⁷ Santos Juliá, « Acuerdo sobre el pasado », *El País*, 24-11-2002. Depuis cette date, la position de Santos Juliá n'a pas varié et il réitère ses propos dans de nombreux articles publiés dans *El País*, dans des revues comme *Claves de razón práctica* (« Echar al olvido: memoria y amnistía en la transición », *Claves de razón práctica*, n° 129, 2003, p. 14-24), *Revista de Occidente* (« Bajo el imperio de la memoria », *Revista de Occidente*, n° 302-303, 2006, p. 7-19), ou encore dans l'ouvrage qu'il coordonne *Memoria de la guerra y del franquismo* et dont il signe le premier chapitre – « Memoria, historia y política de un pasado de guerra y dictadura », *op. cit.*, p. 27-77. La polémique sur la mémoire de la guerre est vive, en particulier avec Francisco Espinosa Maestre. Voir l'article de ce dernier, « De saturaciones y olvidos. Reflexiones en torno a un pasado que no puede pasar » in Sergio Gálvez (Coord.), *Generaciones y memoria de la represión franquista: un balance de los movimientos por la memoria*, *Hispania Nova. Revista de historia contemporánea*, n° 7, 2007 (<http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d013.pdf>), auquel répond Santos Juliá, « De nuestras memorias y de nuestras miserias », *Ibid.* (<http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d018.pdf>).

Bien que non consensuelles, les déclarations de Santos Juliá mettent en évidence l'indissociabilité de la mémoire et de l'oubli qui est au centre des réflexions de Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* : « l'oubli a partie liée avec la mémoire », « l'oubli peut être si étroitement lié à la mémoire qu'il peut être tenu pour une de ses conditions »⁴⁸. Le philosophe distingue un oubli radical, irrémédiable, avec « effacement des traces » et une forme avec « persistance des traces », « l'oubli que l'on peut dire de réserve ou de ressource. L'oubli désigne alors le caractère *inaperçu* de la persévérance du souvenir, sa soustraction à la vigilance de la conscience »⁴⁹ ; cet oubli, ailleurs qualifié « d'indisponibilité »⁵⁰, est un « oubli par mise à distance ou mise en réserve »⁵¹ qui peut relever d'une stratégie d'oubli intéressé.

C'est l'absence de distinction entre les différentes formes d'oubli qui rend contradictoires maintes analyses sur le « pacte de l'oubli » : certains y voient une forme de mémoire manipulée, liée au pouvoir, avec des fins politiciennes, d'autres préfèrent le considérer comme une mesure de salubrité publique. Paul Ricœur analyse les conséquences de cette « forme institutionnelle d'oubli » ou « oubli commandé »⁵² qu'est l'amnistie comme une atteinte à la vérité et à la justice :

Le passé, frappé d'interdit de séjour au plan pénal, poursuit son chemin dans les ténèbres de la mémoire collective ; ce déni de mémoire prive celle-ci de la salutaire crise d'identité qui permettrait seule une réappropriation lucide du passé et de sa charge traumatique. En deçà de cette épreuve, l'amnistie relève d'une thérapeutique sociale d'urgence sous le signe de l'utilité, mais non de la vérité et de la justice⁵³.

⁴⁸ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil (Coll. Points, Essais), 2000, p. 553.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 570.

⁵⁰ « Ce que le travail de mémoire, précisément, révèle, c'est que des souvenirs que nous croyions perdus peuvent être retrouvés. Ils étaient oubliés, non pas parce qu'ils étaient effacés, mais parce qu'ils étaient empêchés, barrés, en quelque sorte interdits de séjour [...]. C'est l'oubli d'indisponibilité. Nos souvenirs, croyons-nous, sont gardés quelque part, conservés, mais rendus inaccessibles » (Paul Ricœur, « Esquisse d'un parcours de l'oubli », in Thomas Ferenczi (Éd.), *op. cit.*, p. 23).

⁵¹ *Ibid.*, p. 24.

⁵² Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 585.

⁵³ Paul Ricœur, « Esquisse d'un parcours de l'oubli », *art. cit.*, p. 28.

Pour rétablir cette vérité et cette justice les vaincus, ou leurs descendants, vont finalement manifester un besoin de reconnaissance publique alors que les vainqueurs ont déjà leurs monuments et leurs commémorations. Cette rupture du pacte de l'oubli prend différentes formes au tournant du siècle, c'est-à-dire environ 25 ans après la fin de la dictature, après l'arrivée sur la scène publique d'une nouvelle génération.

Dans le domaine romanesque, et pour abonder dans le sens de Santos Juliá et nuancer donc l'idée de pacte de l'oubli, il faut relever que, si la guerre et la dictature ne sont pas les thèmes préférés des romans publiés dans la décennie suivant la fin de la dictature, ils n'en sont pas pour autant absents. Mar Langa Pizarro indique, par exemple, que « el tema de la Guerra Civil y de sus consecuencias fue uno de los más desarrollados por la narrativa de la Transición »⁵⁴, et elle précise que, entre 1975 et 1982, plus de 170 romans sur la Guerre Civile ont été publiés. Dans de récentes études sur la période, on peut, en effet, relever la place importante accordée à Juan Iturralde (*Días de llamas*, 1979) ou à Juan Eduardo Zúñiga (*Largo noviembre de Madrid*, 1980)⁵⁵, deux auteurs qui, pour Rafael Chirbes, ont marqué l'évolution du traitement du thème de la guerre dans la littérature actuelle :

[Juan Eduardo Zúñiga] –quizá con Juan Iturralde [...]– había renovado, con la publicación en 1980 de *Largo noviembre de Madrid*, la visión del ciclo literario sobre nuestra Guerra Civil, rompiendo con la forzada e ideológicamente interesada polémica entre contenutistas y formalistas, y mostrando la viabilidad de un realismo complejo en el que lo de dentro –la psicología– y lo de fuera –la historia– forman un todo poliédrico, que

⁵⁴ Mar Langa Pizarro, « La novela histórica española en la transición y en la democracia », *Literatura española desde 1975, Anales de literatura española*, n° 17, 2004, p. 110.

⁵⁵ José-Carlos Mainer, « Para un mapa de lecturas de la guerra civil (1960-2000) », in Santos Juliá (Dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, op. cit., p. 146. Les deux auteurs ont également été à l'honneur lors d'un colloque organisé à l'Université de Clermont-Ferrand en mars 2005 : voir Jacques Maurice, « *Días de llamas* de Juan Iturralde, ou la guerre incivile » et Manuelle Peloille, « La guerre de Juan Eduardo Zúñiga. La mémoire d'un rapport au monde conflictuel », in Viviane Alary et Danielle Corrado (Dir.), *La guerre d'Espagne en héritage : entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007.

permite el tejido de una madeja literaria acorde con las exigencias más radicales de la nueva crítica [...]»⁵⁶.

Il faut pourtant attendre 1985 et 1986 pour que des œuvres traitant de la guerre aient un réel succès auprès du public⁵⁷ et de la critique avec les publications de *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares⁵⁸ et *Beatus Ille* (1986) d'Antonio Muñoz Molina⁵⁹, les deux auteurs prenant explicitement position pour mettre en cause le pacte de l'oubli. Julio Llamazares, en rappelant comment a pu naître *Luna de lobos* et pour rendre hommage à un guérillero légendaire de son enfance, dénonce, en 1990, « este tiempo de olvidos » et « esta España moderna y desmemoriada »⁶⁰. C'est du milieu des années 80 que datent également les romans de Manuel Vázquez Montalbán, *El pianista* (1985) et *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987), pour lesquels l'auteur accepte sans réserve l'appellation de « roman de la mémoire », car ils ont été écrits avec une volonté de récupération de la mémoire historique :

[...] l'appellation de roman de la mémoire est appropriée pour une raison fondamentale qui est que j'écris ces romans en proie à une angoisse très spéciale : j'ai vécu les premières années de la transition, entre 1976 et 1984, 1985, 1986, et je me suis rendu compte que la

⁵⁶ Rafael Chirbes, « El eco de un disparo », in *El novelista perplejo*, op. cit., p. 112.

⁵⁷ Dans les années qui précèdent 1985, d'autres œuvres importantes ont été publiées mais d'un accès plus difficile et donc avec moins de retentissement auprès du plus large public lecteur : par exemple, *Herrumbrosas lanzas* (dont le premier volume date de 1983) de Juan Benet. Les autres volumes sont publiés en même temps que *Luna de Lobos* et *Beatus Ille* en 1985 et 1986.

⁵⁸ La mémoire et son rapport à l'Histoire sont fondamentaux dans toute l'œuvre de Julio Llamazares avant et après *Luna de lobos*, qu'il s'agisse de la poésie – le titre du premier recueil est significatif, *Memoria de la nieve* (1981) –, de romans – *La lluvia amarilla* (1988) ou *Escenas de cine mudo* (1994) – ou de récit de voyage – *El río del olvido* (1990).

⁵⁹ De même, Antonio Muñoz Molina accorde une place centrale à la mémoire dans les romans qui suivent *Beatus Ille* : *El invierno en Lisboa* (1987), *Beltenebros* (1989), *El jinete polaco* (1991) et jusqu'à *Sefarad* (2001).

⁶⁰ Julio Llamazares, « Adiós a Gorete », *En Babia*, Barcelone, Seix Barral, 1991, p. 97. La dénonciation d'une Espagne sans mémoire est également au cœur d'un article antérieur – « Las colinas del Diablo » : « La política española, como la propia historia del país, está llena de colinas del diablo. Basta echar un vistazo por el retrovisor de la memoria a nuestra historia para ver en la distancia, entre la niebla de los años, la interminable sucesión de extraños promontorios que jalonan y conforman el paisaje histórico de España. Extraños promontorios, cubiertos ya por la vegetación y por el polvo de los años, bajo los que se ocultan los escombros ominosos de nuestros más oscuros y sangrientos episodios nacionales. Colinas del Diablo de diferentes alturas y tamaños, algunas de las cuales, como la de la guerra civil o la del largo túnel del franquismo, son auténticas montañas » (« Las colinas del diablo », *En Babia*, op. cit., p. 61-62).

récupération de la mémoire historique de l'Espagne hétérodoxe et vaincue a été inexistante.

Pourtant, les années 80 restent plutôt liées au surgissement de la Nueva Narrativa, souvent qualifiée de littérature *light* et prioritairement centrée sur l'individu, ce qui fait encore dire à Francisco Umbral, en dépit de ce regain d'intérêt pour le passé récent, en 1997, que :

Nuestra literatura ha desertado de la memoria histórica. La democracia y la libertad, paradójicamente, no trajeron una eclosión de la Historia o de las historias reprimidas, sino que (quizá no tan paradójicamente) la literatura española vacó a sus propios asuntos, a los asuntos del hombre cualquiera, abandonando las magnitudes históricas y los contenidos políticos⁶¹.

Il faut donc attendre la deuxième moitié des années 90 pour assister à un réel mouvement de « récupération de la mémoire historique » qui marque le début de l'« ère de la mémoire » selon l'expression de Julián Casanova⁶². C'est le succès de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (2001) qui révèle l'ampleur du phénomène dans le champ littéraire : « se llegó a hablar del “efecto Cercas” cuando se comprobó la profusión de novelas ambientadas en la Guerra Civil aparecidas tras *Soldados de Salamina* »⁶³. La publication de ce roman sert de révélateur ; en réalité, le mouvement était en marche depuis quelques années. Les nombreuses célébrations vont permettre de faire sortir de l'oubli des œuvres publiées auparavant mais qui n'avaient guère trouvé d'écho dans l'Espagne de la Transition.

c- La rupture du Pacte du silence

Parmi les nombreuses voix qui s'élèvent ou se sont élevées en Espagne afin de revenir sur le passé de la guerre civile et du franquisme, celles des bâtisseurs de fiction occupent une place privilégiée, qu'il s'agisse de romanciers ou de cinéastes,

⁶¹ Francisco Umbral, « Memoria literaria, memoria histórica », *Temas para el debate*, n° 31, 1997.

⁶² Julián Casanova, « Lo que queda del franquismo », *El País*, 20-11-2005.

⁶³ Mar Langa Pizarro, « La novela histórica española en la transición y en la democracia », art. cit., p. 116.

car ils ont la capacité d'atteindre un large public et suscitent l'intérêt des jeunes générations, petits-fils, voire arrière-petits-fils de victimes, qui ont été éduqués dans le silence de la souffrance. C'est dans la deuxième moitié des années 90 que le phénomène prend une ampleur considérable avec des auteurs comme Alfons Cervera qui commence ce qui deviendra une tétralogie avec *El color del crepúsculo* en 1995 – suivront ensuite *Maquis* (1997), *La noche inmóvil* (1999), *Aquel invierno* (2005) – ; Manuel Rivas, *El lápiz del carpintero* (1999), ou Rosa Regàs, *Luna lunera* (1999)⁶⁴.

Ce regain d'intérêt explique le succès fulgurant de romans comme *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (2001), de *La sombra del viento* (2001) de Carlos Ruiz Zafón ou encore de *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón. Dans le premier, l'investigation menée par le narrateur, qui part en quête d'une figure de héros républicain anonyme, celui qui a sauvé le phalangiste Sánchez Mazas, met en évidence la nécessité de réécrire certains épisodes de la guerre civile, de proposer une alternative au discours officiel, dominé par la version donnée par Sánchez Mazas dès sa réintégration dans les rangs franquistes. L'intérêt du roman réside en grande partie dans la difficulté ressentie par le narrateur pour réécrire la seule version connue et dans l'apport de la fiction quand il s'agit de combler les vides laissés par l'historiographie officielle. Dulce Chacón se situe dans la même mouvance puisque, quand elle écrit *Cielos de barro* (2000), tout en préparant parallèlement *La voz dormida*, elle part également en quête d'une nouvelle version de l'histoire, celle que n'a pas pu lui transmettre sa famille de tradition conservatrice et monarchiste. Mais les publications portant sur les méfaits commis pendant la guerre ne concernent pas exclusivement les exactions franquistes

⁶⁴ Le phénomène n'est pas exclusivement espagnol et touche de nombreux pays européens affectés, de leur côté, par la seconde guerre mondiale et le génocide des Juifs ; ils réactualisent, par l'écriture, ce passé récent surtout depuis la dernière décennie du siècle passé : « se manifestent, en particulier depuis les années 1990 et l'effondrement des macro-idéologies, les signes d'une réactualisation volontaire de ce passé, et [...] cette réactualisation s'accompagne d'une exacerbation des choix poétiques et des problématiques morales liées à la transcription de l'expérience historique » (Emmanuel Bouju, *La transcription de l'Histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 19).

comme le prouve le dernier ouvrage d'Ignacio Martínez de Pisón, *Enterrar a los muertos* (2003), puisque l'auteur se met dans la peau d'un détective pour enquêter sur l'assassinat de José Robles par les communistes staliniens.

Les romans cités précédemment ainsi que l'ouvrage d'investigation d'Ignacio Martínez de Pisón ont été publiés à partir de l'année 2000, date à partir de laquelle de nombreux auteurs, qui, auparavant, n'avaient jamais centré leur production autour du thème de la guerre ou du franquisme, s'intéressent au passé récent et traumatique de l'Espagne, rompant très clairement le silence accepté depuis le début de la Transition : Ángeles Caso, *Un largo silencio* (2000), Jesús Ferrero, *Las trece rosas* (2003) ou Carlos Saura qui, après avoir abordé la guerre et le franquisme maintes fois dans ses films, publie, en 2000, le roman *¡Esa luz!* Il fait partie des créateurs qui continuent de penser qu'à la fin du XXe siècle peu de romans sur la guerre civile ont vu le jour :

El director de *Goya en Burdeos*, quería con esta novela dejar testimonio de lo que piensa sobre la contienda española. Su opinión es que se han publicado pocas novelas y se han hecho menos películas que recuerden ese terrible acontecimiento. "En el año 2000 el olvido será completo, será la guerra de otro siglo", añadió el realizador, que no ha conseguido olvidar el ruido de los motores de los bombarderos aproximándose a Madrid y los gritos de la gente pidiendo que se apagaran las luces⁶⁵.

C'est également en 2000 qu'Isaac Rosa débute un cycle constitué d'abord de *La malamemoria* (2000), puis de *El vano ayer* (2004) et enfin de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007)⁶⁶ ; Alberto Méndez publie, à plus de soixante ans et peu avant de mourir, le recueil de nouvelles *Los girasoles ciegos* (2004) ; Ángeles López, *Martina la rosa número 13*, en 2005, Benjamín Prado, *Mala gente que camina* en 2006. La liste est loin d'être exhaustive et il est significatif de relever que, en décembre

⁶⁵ Amalia Castilla, « Carlos Saura entra en la literatura con la novela *¡Esa luz!* », *El País*, 15-04-2000, p. 37.

⁶⁶ *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* se présente comme une « lectura crítica de *La malamemoria* » (Barcelone, Seix barral, 2007, p. 5) : elle inclut le texte du premier roman d'Isaac Rosa auquel s'ajoutent les commentaires d'un pseudo-lecteur.

2006, le Premio nacional de literatura infantil y juvenil est décerné à Fernando Marías pour son roman historique *Cielo abajo*⁶⁷.

À la même époque les essais et les témoignages prolifèrent également et un article de *El País* en fait état en mai 2003:

Al éxito de la ficción le sucede el de la realidad. Tras las novelas marcadas por los protagonistas anónimos y sufrientes de la guerra y la posguerra, llegan en avalancha los ensayos y los reportajes sobre la España del franquismo, centrados en las víctimas y con la verdad de los testimonios directos de quienes vivieron aquellos tiempos. Los campos de concentración, el hambre, el asesinato del dirigente comunista Julián Grimau, la prostitución, las fosas comunes, el amor furtivo, las tristes vidas de la posguerra y los negocios de los Franco forman parte de la oferta de varias editoriales para salir de la amnesia. Son muchas aristas a tratar y gran número de editoriales las que ven en la mayor tragedia del siglo XX español una mezcla de negocio redondo y bien terapéutico⁶⁸.

Dans la suite de l'article, le journaliste cite les titres récents d'une dizaine d'essais ou livres de témoignages. La production cinématographique n'est pas en reste avec des films de fiction⁶⁹ aussi bien que des documentaires⁷⁰ ou encore des séries télévisées comme *Cuéntame cómo pasó*. Il ne faut pas oublier que cette tendance inclut aussi des œuvres de vulgarisation au discours révisionniste qui ont un énorme succès en Espagne et parmi lesquelles se détache *Los mitos de la guerra civil* de Pío Moa⁷¹.

⁶⁷ Fernando Marías avait déjà publié en 1990 *La luz prodigiosa*, adapté au cinéma par Miguel Hermoso. En 2005, il avait reçu le Premio Internacional de literatura infantil y juvenil de Anaya pour *Cielo abajo* : « una novela épica sobre la batalla de Madrid y sobre los militares –en este caso aviadores– que la defendieron, en un bando, y la atacaron, en el otro » (*El País*, 02-12-06).

⁶⁸ Jesús Ruiz Mantilla, « Las víctimas del franquismo toman ahora la palabra y cuentan su derrota en varios libros », *El País*, 03-05-2003.

⁶⁹ Par exemple, *Silencio roto* de Montxo Armendáriz, en 2001, l'adaptation de *Soldados de Salamina* par David Trueba, en 2002, *La luz prodigiosa* de Miguel Hermoso, en 2003, qui est l'adaptation du roman homonyme de Fernando Marías.

⁷⁰ Par exemple, ceux de Montserrat Armengou et Ricardo Belis *Los niños perdidos del franquismo* (2002), *Las fosas del silencio* (2003), *El convoy de los 927* (2005), ou encore *Así en la tierra como en el cielo* (2002) d'Isidora Guardia ou *Que mi nombre no se borre de la historia* (2004) de Verónica Vigil et José María Almela, parmi beaucoup d'autres titres.

⁷¹ « [...] les marques caractéristiques des discours réactionnaires sont immédiatement perceptibles chez Pío Moa dont l'objectif annoncé de démythification politique dénuée de tout esprit partisan aboutit à un échec immédiat. Démarche simplificatrice, ton agressif, choix lexicaux ambigus,

Une volonté de rupture de ce silence trouve un équivalent dans la vie politique, institutionnelle ou associative espagnole – avec, selon Mercedes Yusta⁷², un point d’inflexion en 1996 – qui voit apparaître de nombreuses associations dont la plus médiatique est, sans aucun doute, la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH)⁷³ créée par le journaliste Emilio Silva, en 2000, et qui œuvre, entre autres choses, pour l'ouverture des fosses communes et la réhabilitation des victimes. La reconnaissance officielle et la condamnation du coup d'état de 1936 interviennent le 20 novembre 2002 quand :

le Congrès des députés vote à l'unanimité une résolution (qualifiée d'historique) condamnant « *le soulèvement militaire de 1936* » et réaffirmant le devoir de « *reconnaissance morale envers tous les hommes et toutes les femmes qui ont été victimes de la guerre civile espagnole, ainsi que tous ceux qui souffrirent plus tard la répression de la part de la dictature franquiste* ». Est affirmée également « *la reconnaissance et la protection économique et sociale pour les exilés de la Guerre civile et les enfants de la guerre* »⁷⁴.

Plus récemment, le gouvernement socialiste de José Luis Rodríguez Zapatero a décidé de s'attaquer aux grands symboles du franquisme. En octobre 2004,

traitement implicite de l'information, affirmation péremptoire, références historiques allusives, tout chez cet auteur dément la justesse de ton et la neutralité annoncées. Tout est propice aussi à des manœuvres de manipulation politique qui ont fait leur preuve. Les pages de Pío Moa qui finalement aboutissent à la réfutation des thèses désormais admises par l'ensemble de l'historiographie la plus récente sont pain béni pour les nostalgiques du franquisme » (Florence Belmonte, « La guerre civile en débat. L'Histoire et la mythification » in Francisco Campuzano Carvajal (Éd.), *Figures de la mythification*, ETILAL, Montpellier, 2007, p. 195). Voir aussi Florence Belmonte, « La vulgarisation historique en question : l'exemple de *Los mitos de la guerra civil* de Pío Moa » in Pilar Martínez-Vasseur (Éd.), *Paroles de vainqueurs, paroles de vaincus : réécriture et révision*, CRINI, Université de Nantes [A paraître].

⁷² Mercedes Yusta, « El movimiento "por la recuperación de la memoria histórica": una reescritura del pasado reciente desde la sociedad civil (1995-2005) », in Pedro Rújula e Ignacio Peiró (Coord.), *La historia en el presente*, Instituto de Estudios Turolenses, Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 2007, p. 89.

⁷³ Voir Florence Belmonte, « De la quête individuelle à l'engagement collectif. Emilio Silva, Santiago Macías et la Asociación Para la Recuperación de la Memoria Histórica (Espagne 2000-2005) », in Roselyne Mogin-Martin, Raúl Caplan, Christophe Dumas, Erich Fisbach (Dir.), *La mémoire historique : interroger, construire, transmettre*, Presses de l'Université d'Angers, 2006, p. 315-327.

⁷⁴ Cette citation est intégrée à un « Historique du processus de récupération de la mémoire » rédigé par Octavio Alberola, « Espagne : le long cheminement de la "mémoire retrouvée" », in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°73, janvier-mars 2004, p. 53. Souligné dans le texte.

l'intérêt porté aux victimes de la dictature se concrétise avec la création de la Comisión Interministerial para el Estudio de la Situación de las Víctimas de la Guerra Civil y el Franquismo. Puis, en mars 2005, aura lieu le déboulonnage nocturne de la dernière statue de Franco dans la capitale, suivi par d'autres initiatives identiques dans d'autres capitales de province, ce qui donne lieu parfois à des polémiques avec certains partis politiques de droite (en particulier le PP). Des projets de modification du *Valle de los Caídos* dont tout le monde sait aujourd'hui qu'il a été construit par la main-d'œuvre fournie par les prisonniers républicains, au péril de leur vie, pour glorifier les soldats nationaux et leur lutte, sont entrepris : on pense, par exemple, à faire de cet endroit un mémorial de la répression franquiste. Malgré les résistances manifestes et les nombreux symboles de la dictature encore présents dans l'espace public – à Madrid, par exemple, fin 2005, 167 rues portent encore des noms à la mémoire du dictateur et du régime –, il semble désormais admis que l'attitude officielle prônée pendant la Transition n'a plus lieu d'être, que la paix et la démocratie sont installées de façon suffisamment durable pour que l'on puisse aborder le passé sans raviver les haines et les sentiments caïinites.

Cette conjonction d'éléments dans la vie politique ou culturelle souligne bien le changement, ce qui fait dire à l'historien Julián Casanova que : « Estamos ahora, por lo que al franquismo se refiere, en la "era de la memoria", tan incómoda para muchos, en el regreso del pasado oculto y reprimido. Es una construcción social del recuerdo, que evoca con otros instrumentos, y a veces deforma, lo que los historiadores descubrimos »⁷⁵.

Dans ce contexte de rupture du Pacte de l'oubli, Rafael Chirbes semble donc s'inscrire dans une tendance dominante, qui prend la tournure d'un phénomène de mode. Pourtant, en publiant, dès 1992, *La buena letra*, il occupe une place à part et cela, pour de multiples raisons.

⁷⁵ Julián Casanova, « Lo que queda del franquismo », art. cit.

2- Rafael Chirbes et la mémoire historique :

a- Rafael Chirbes et le pacte de l'oubli

Comme beaucoup d'intellectuels de sa génération, Rafael Chirbes est très virulent quand il évoque la politique des gouvernements de la Transition – Transition qu'il n'hésite pas à qualifier de « trahison »⁷⁶. L'effet de paronomase contribue au rapprochement des deux termes et souligne la visée critique de l'auteur qui stigmatise, en outre, la prolongation du pacte de l'oubli et de l'amnésie collective pendant les années où les socialistes sont au pouvoir : « Me molestó el pacto de silencio de la transición y el que se considerara de mal gusto hablar sobre la guerra y la posguerra (como algo *démodé*, antiguo) durante los años en los que el PSOE estuvo en el poder (¡había que modernizar y europeizar España!) »⁷⁷. Pour lui, les questions politiques l'emportent sur le débat autour de la mémoire collective.

En même temps, il refuse de se réjouir face à la multiplication des initiatives les plus récentes, qui datent en particulier des années Aznar et il formule de très dures critiques à l'égard du PP, en 1998 :

Conviene no olvidar que, de nuevo, los menos trabajan por añadirle a su patrimonio el sufrimiento de los más. Hace tres años vi a los autores de los contratos basura y del crimen de Estado utilizar esas imágenes de la guerra y los fragmentos de memoria que aún perduran en los supervivientes en vísperas de sus campañas electorales. Imaginé que los contabilizaban en el haber de las partidas reservadas de financiación ilegal. Veo hoy a quienes apenas han tenido tiempo de cambiarse el uniforme con que mataron a los muertos, homenajearlos, inaugurar fundaciones que llevan el nombre de las víctimas y dar conciertos en su honor, derrotándolos una vez más, queriéndonos demostrar a todos con sus gestos lo poco que vale la obra de un autor, lo inútiles que son las palabras que se escriben y los gestos que se efectúan contra el poder,

⁷⁶ L'assimilation « traición » / « transición » est inscrite dans un des chapitres de *El novelista perplejo* consacré à Max Aub. Rafael Chirbes y déclare : « Aub contó el desencuentro con España que se produjo durante su viaje en ese libro amargo que lleva por título *La gallina ciega*, un texto lúcido que nadie debería dejar de leer para entender muchas de las cosas ocurridas durante esa larga traición llamada transición » (« De lugares y lenguas », *El novelista perplejo*, op. cit., p. 119).

⁷⁷ Correspondance privée avec l'auteur (5-12-2005).

porque siempre acaban siendo propiedad de quien es propietario de todas las cosas. Estas jornadas sólo sirven para algo si sirven para denunciar la ilegitimidad de ese patrimonio que les han arrebatado los menos a los más⁷⁸.

Même si ce changement d'attitude débouche sur la condamnation officielle du coup d'état par le parlement, le 20 novembre 2002, Rafael Chirbes considère que cette récupération tardive de la mémoire historique est opportuniste, tout comme la multiplication des œuvres de fiction sur ce thème relève, d'après lui, d'un phénomène de mode :

«Hoy cuando oigo hablar de memoria, cojo la pistola », bromea Chirbes, recordando cómo cuando él publicó *La buena letra* se la calificó como una novela anticuada. « No me interesa porque a finales de los 80 el PSOE vendía una imagen de España integrada en Europa, sin reflexionar sobre lo lentamente que una sociedad cambia », comenta. « Sin embargo, ahora estamos en una etapa en la que hay que volver atrás, recuperar la legitimidad entonces lapidada, de ahí la moda de la memoria, el rescate de héroes republicanos, de mujeres encarceladas, de franquistas malos con sables. Es un fenómeno que no me interesa. Ahora sí creo que no viene a cuento », prosigue⁷⁹.

On peut assez facilement reconnaître dans ces affirmations une allusion à des romans comme *Soldados de Salamina* (« rescate de héroes republicanos ») ou *La voz dormida* (« mujeres encarceladas »). Rafael Chirbes ne se sent donc pas intégré à cette tendance actuelle dont il qualifie le ton d'« hagiographique » et pourtant il fait aussi figure de représentant de cette tendance avec un premier roman sur la guerre et le franquisme qui date de 1992.

⁷⁸ Rafael Chirbes, « Madrid, 1938 », *El novelista perplejo*, op. cit., p. 109.

⁷⁹ Emma Rodríguez, « Chirbes culmina su retrato de una "generación" derrotada », *ABC*, 05-06-2003.

b- La (des)memoria de Rafael Chirbes

C'est avec la première publication de *La buena letra*, en 1992, que la guerre et le franquisme deviennent un thème obsessionnel et abordé de façon frontale dans l'œuvre de Rafael Chirbes, à une époque où les Espagnols avaient encore l'impression que le thème était laissé pour compte. Comme Javier Cercas, Dulce Chacón ou Ignacio Martínez de Pisón – issus de familles proches du régime –, Rafael Chirbes, pourtant né dans une famille ouvrière – son père était cheminot – et dans une région de tradition républicaine où la répression a été féroce, part en quête d'une histoire inconnue de lui, celle d'un pays en guerre, couverte de la chape du silence des vaincus, parasitée par le discours assourdissant des vainqueurs. Dans « Madrid, 1938 », il dévoile son parcours qui le mène à faire un travail d'archéologue puisque les témoins de la guerre ne lui ont pas transmis leurs souvenirs directs :

[...] la recuperación de esas imágenes [celles de la guerre] fue, para mí, para muchas personas de mi edad, más que el fruto de una herencia, el resultado de una voluntariosa excavación, porque en las casas de los vencidos el silencio se había apoderado de todo y, en las de los vencedores, el ruido impedía oír casi nada. [...] ir descubriéndolas, como se descubre la imagen de una calcomanía a fuerza de frotar, fue el empeño en el que nos forjamos muchas personas de nuestra generación frente a nuestros padres y, sobre todo, frente al mundo desesperanzado que –ése sí– habíamos recibido en herencia.

Ahí creció nuestra independencia frente al silencio de los vencidos que nos impedían hablar porque habían decidido hacernos herederos de su derrota. Su herencia era el silencio, y no se la aceptamos sino que decidimos empezar a hablar⁸⁰.

La métaphore archéologique parcourt ce texte, révélant la difficulté de la tâche entreprise et l'enfouissement des souvenirs : après « una voluntariosa excavación », Rafael Chirbes évoque « la arqueología de ese periodo » et reprend l'image d'une découverte dans les fouilles du passé : « excavar esa parcela de la historia inmediata »⁸¹. Elle permet également de mettre à nu le lien entre le présent et le passé qui fonde la mémoire. Dans son ouvrage consacré à la *Transcription de*

⁸⁰ Rafael Chirbes, « Madrid, 1938 », in *El novelista perplejo*, op. cit., p. 106-107.

⁸¹ *Ibid.*, p. 107.

l'Histoire, Emmanuel Bouju souligne que « la plongée dans le fonds obscur de l'histoire est [...] acte, labeur technique de mise au jour par l'écriture d'un passé recouvert, enfoui : le roman européen contemporain [...] insiste sur ce geste fondateur de l'écriture qui le détache de la recherche historiographique et le rapproche de l'acte physique de l'archéologie »⁸².

Pour Rafael Chirbes, en outre, la formation d'historien qu'il a reçue à l'université explique un intérêt précoce pour cette période troublée. L'auteur a, en effet, étudié l'Histoire à l'Université Complutense de Madrid à la fin des années 60 et il a donc une connaissance directe de la façon dont l'Histoire la plus récente était enseignée ou occultée à cette époque-là. Son implication dans les mouvements étudiants d'opposition au régime lui a valu d'être arrêté, fiché, expulsé de l'université et d'approcher donc au plus près la réalité de la répression encore bien présente dans les années 60. Il a aussi rapidement été en contact avec les publications d'historiens qui, déjà sous le franquisme, proposaient des visions du conflit en contradiction avec le discours officiel. Le poste qu'il occupait dans une petite librairie madrilène lui a permis d'avoir accès à des ouvrages censurés par le régime en place, qu'il s'agisse de livres d'historiens ou de romans. Il évoque dans « Material de derribo » cette période de sa vie et sa découverte, au début des années 70, de la nouvelle historiographie de la guerre et du franquisme :

Tenía el local en la trasera un espacio apenas más grande que un armario (creo recordar que lo llamábamos el « cuartito ») donde, junto a los artículos de limpieza, se guardaba un muestrario de esos libros condenados por la censura. A dicho « cuartito » se dejaba pasar a los clientes de confianza. Entre los títulos que estaban permanentemente allí, recuerdo algunos de los *Campos* de *El laberinto mágico* de Max Aub [...], y también el otro laberinto, el que había escrito el historiador inglés afincado en Granada, Gerald Brenan, *El laberinto español*, así como los rudimentarios principios de filosofía de Georges Pulitzer, y el lúcido e instructivo manual de *Historia de España* de Pierre Vilar⁸³.

⁸² Emmanuel Bouju, *op. cit.*, p. 63. Ce rapprochement entre écriture et archéologie introduit le troisième chapitre intitulé « Écrire, creuser : mémoire et archéologie du présent ».

⁸³ Rafael, Chirbes, « Material de derribo », in *El novelista perplejo*, *op. cit.*, p. 92.

Mercedes Yusta montre l'importance de *El laberinto español* dans un article consacré à l'historiographie de la Guerre d'Espagne en faisant de Gerald Brenan un précurseur (dès 1943) des « premiers ouvrages historiques sur la guerre qui contredisaient les mythes du franquisme ». Elle ajoute que « même si leur diffusion à l'intérieur de l'Espagne resta totalement clandestine jusqu'à la mort de Franco, beaucoup d'Espagnols apprirent dans ces livres, vite devenus mythiques, une histoire alternative qui contredisait le discours officiel »⁸⁴. Rafael Chirbes ne fait donc pas partie de ceux qui, à la fin du XXe siècle, découvrent une nouvelle version de l'Histoire. De même, malgré la censure, il avait pu lire le roman de Juan Marsé, *Si te dicen que caí*, dès la mise en circulation clandestine en Espagne de quelques dizaines d'exemplaires. Cette lecture fut pour lui une véritable révélation littéraire.

Dans l'article de l'ABC déjà cité, la journaliste Emma Rodríguez donne une série de caractéristiques de Rafael Chirbes qui le place à contre-courant de la façon dont les critiques littéraires qualifient la littérature actuelle : « [un] hombre que entiende la literatura como un modo de poner en cuestión el mundo en el que vive y arremete contra la creación complaciente, contra el tono impuesto por los grandes grupos mediáticos a sus autores, contra la explotación actual de la memoria, que intenta convertir el pasado reciente en una epopeya... »⁸⁵. Finalement, cet auteur se situe dans un courant de récupération de la mémoire historique, en rupture avec le pacte de l'oubli, mais en se démarquant de certains de ses contemporains car ses romans n'ont peut-être pas grand-chose en commun avec la grande majorité de ceux qui prennent la même thématique pour trouver dans le passé des valeurs dignes d'être exaltées.

En 1994, lors d'un colloque sur la postmodernité, Gonzalo Navajas remarquait la place importante occupée par « las novelas de repotenciación del

⁸⁴ Mercedes Yusta, « L'historiographie de la Guerre d'Espagne », *Le cartable de Clio*, n° 3, 2003, p. 53. Voir aussi Mercedes Yusta, « Histoire et mémoire de la Guerre Civile dans l'historiographie espagnole contemporaine », *Espagne : la mémoire retrouvée (1975-2002)*, *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 70, avril-juin 2003, p. 51-58.

⁸⁵ Emma Rodríguez, art. cit.

pasado » dans la littérature espagnole de cette époque. La relation qui s'y établit entre le passé mis en récit et un temps présent (celui de l'écriture) est analysée en ces termes :

Un pasado exaltado como heroico o extraordinario compensa por la mediocridad de un presente sin promesas. Algunas novelas de Vázquez Montalbán, Montserrat Roig o Muñoz Molina (*El pianista*, *La veu melódica*, *Beltenebros*) son manifestaciones de la operación de recuperación y mejoramiento de segmentos privilegiados del pasado (el enfrentamiento de la Guerra Civil española, la clandestinidad de la posguerra) con el propósito de destacar una dimensión de grandeza humana solidaria que el tiempo presente ya no ofrece ni parece poder ofrecer⁸⁶.

Quelques pages plus loin, dans le même article, il réitère la même idée en précisant que :

La textualidad se materializa en figuras heroicas extraordinarias que compensan por la trivialidad de un presente en el que ya no es posible la dimensión de la grandeza heroica. La conciencia patente del texto niega la posibilidad de afirmación pero el inconsciente emerge en el movimiento hacia un pasado provisto de atributos singulares que potencialmente pueden servir de modelo en la actualidad⁸⁷.

Pour Gonzalo Navajas, le musicien protagoniste de *El pianista* est un exemple de « la invasión utópica del presente por segmentos pasados. [...] es un icono contrastivo con las figuras romas y sin grandeza del presente postdictatorial »⁸⁸. Cette analyse est annonciatrice de certains romans comme *Soldados de Salamina* dans lequel, en effet, le narrateur est un véritable sujet en crise qui va retrouver dans les événements de la Guerre Civile des faits héroïques et donner de la grandeur au personnage du soldat républicain anonyme dont l'acte salvateur a été occulté par la version officielle de Sánchez Mazas. Il y a bien cette opposition entre l'héroïsme passé d'un soldat représentant la masse des républicains anonymes et un présent en crise – le narrateur est un auteur en panne d'inspiration, divorcé,

⁸⁶ Gonzalo Navajas, « La para-doxa (pos)moderna. El paradigma de una estética anticanónica », in Georges Tyras (Éd.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, n° hors série de *Tigre*, Grenoble, 1996, p. 28.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁸⁸ *Ibid.*

qui doit affronter dans la solitude le traumatisme du décès de son père. Son enquête sur le passé lui permet de rencontrer Miralles et de se reconstruire au travers de l'écriture.

En revanche, dans les romans de Rafael Chirbes si le rapport présent / passé est signifiant, il se pose en des termes bien différents : le passé, revisité à la lumière du présent, est loin d'être héroïque⁸⁹ et il donne plutôt des clefs d'interprétation de la désillusion qui est celle de l'auteur face à son temps présent. La reconstruction du passé est donc largement déterminée par une vision de l'Espagne démocratique et inversement ce regard porté sur le passé est aussi une analyse du présent : cette démarche rappelle la célèbre formule de Pierre Vilar selon laquelle « hay que comprender el pasado para conocer el presente »⁹⁰.

La distance temporelle qui sépare le temps des faits racontés et le temps de l'écriture est donc fondamentale : Rafael Chirbes semble conscient de l'importance de la prise en compte du temps de la démocratie dans le point de vue porté sur franquisme. Cela explique aussi l'évolution de certains de ses jugements et il illustre cette idée dans un article qu'il écrit à propos de l'œuvre de Marsé et où il parle, en particulier, de *Últimas tardes con Teresa*. Il y analyse la lecture qu'il a pu faire de cette œuvre au moment de sa publication (1966), quand il était lui-même un « joven inquieto, entre proustiano y leninista »⁹¹ :

Yo era más joven que los personajes sobre los que Marsé había colocado su microscopio, y ni siquiera procedía de la burguesía –todo lo contrario–, pero sí que seguramente compartía con los jóvenes rebeldes de esa clase un catálogo de tics y lugares comunes que, como es obvio, no me reconocía, pero que tampoco me gustó contemplar tan ferozmente expuestos. Como suele ocurrir en esos casos, le eché la culpa al estilo (Proust le ganaba la baza a Lenin). Me negué a apreciar el primoroso trabajo de lenguaje que soportaba el libro [...] ⁹².

Rafael Chirbes a donc eu du mal dans un premier temps à admirer l'œuvre de Juan Marsé où il voit une peinture sarcastique de sa propre génération alors

⁸⁹ Voir *supra*, troisième partie, II, 2, b.

⁹⁰ Pierre Vilar, *Iniciación al vocabulario histórico*, Madrid, Grijalbo, 1980, p. 12.

⁹¹ Rafael Chirbes, « Material de derribo », *El novelista perplejo*, op. cit., p. 92.

⁹² *Ibid.*, p. 94.

que, dans les années 90, quand il écrit *La larga marcha*, il adopte un ton proche de celui de l'auteur barcelonais quand il souligne la nature ridicule des rêves révolutionnaires de certains étudiants qui participent ou croient participer activement à l'opposition.

Dans le sillage d'un Juan Marsé, Rafael Chirbes, dès le début des années 90, se situe donc dans un courant qui allait vite devenir de plus en plus fécond en Espagne, celui d'un roman de la mémoire. Cette dimension essentielle de la mémoire dans ces romans souligne l'importance accordée à un présent qui ne s'explique que par un passé traumatique, celui des Espagnols de la génération de l'auteur, qui ont grandi dans le silence des vaincus et le bruit des vainqueurs. Le rôle de la mémoire dans les romans de Rafael Chirbes rappelle ce qu'en disait Jacques Le Goff : « la mémoire, où puise l'histoire qui l'alimente à son tour, ne cherche à sauver le passé que pour servir au présent et à l'avenir »⁹³. Il est d'ailleurs révélateur de remarquer que jamais Rafael Chirbes n'a senti la nécessité d'afficher une position allant dans le sens d'une rupture du pacte du silence, comme le font très fréquemment ses contemporains, depuis l'espace paratextuel de la dédicace ou de l'épigraphe. En effet, Dulce Chacón affiche par exemple ce message en dédiant, d'abord *Cielos de barro* « A mi padre, que escribió *La consulta médica*. Y a Zafra, por la añoranza, y por la música de las palabras recuperadas en el ejercicio de la memoria »⁹⁴, puis *La voz dormida*, « A los que se vieron obligados a guardar silencio »⁹⁵ ; de même, Jesús Ferrero dédie *Las trece rosas* « a trece caras surgidas de la multitud »⁹⁶. Les épigraphes soulignent souvent une position affichée contre l'oubli ; Dulce Chacón place, par exemple, *La voz dormida* sous l'autorité de Paul Celan : « En vano dibujas corazones en la ventana: el caudillo del

⁹³ Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard (Coll. Folio Histoire), 1988 (pour l'édition française), p. 177.

⁹⁴ Dulce Chacón, *Cielos de barro*, Barcelone, Planeta Booket, 2000, p. 5.

⁹⁵ Dulce Chacón, *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara, 2002, p. 7.

⁹⁶ Jesús Ferrero, *Las trece rosas*, Madrid, Siruela, 2003, p. 11.

silencio abajo, en el patio del castillo, alista soldados »⁹⁷ ; parmi les nombreuses citations qui précèdent le début de *Martina la rosa número trece* de Ángeles López, on peut relever celle de Ibn Arabi : « Es necesario que sepas lo que la Verdad quiere de ti en cualquier Reino para que puedas prepararte para ello sin dudas ni resistencia »⁹⁸ ; Alfons Cervera ne déroge pas à la règle avec *El color del crepúsculo* et *La noche inmóvil* qui se placent respectivement sous l'égide de Anna Kavan – « Habías hecho míos todos los silencios »⁹⁹ – et de Pere Gimferrer – « ¿Quién rescata al silencio el pasado y sus máscaras? »¹⁰⁰. Plus récemment, une citation de Luis Rosales précède le texte de *Mala gente que camina* de Benjamín Prado : « no basta que callemos y además no es posible »¹⁰¹. D'autres fois, c'est le titre qui a ce rôle : par exemple, *Un largo silencio* de Ángeles Caso ou *Silencio roto*, le film dirigé par Montxo Armendáriz.

Face à cette pratique généralisée, Rafael Chirbes se fait beaucoup plus discret sur ses intentions, en laissant le texte parler par lui-même, et en s'intéressant aux oubliés non seulement de l'Histoire, mais aussi de la littérature, à ceux qui « según los códigos imperantes no tienen vida interior »¹⁰².

⁹⁷ Dulce Chacón, *La voz dormida*, op. cit., p. 11.

⁹⁸ Ángeles López, *Martina la rosa número trece*, Barcelone, Seix Barral, 2006, p. 17.

⁹⁹ Alfons Cervera, *El color del crepúsculo*, Barcelone, Montesinos, 1995, p. 9.

¹⁰⁰ Alfons Cervera, *La noche inmóvil*, Barcelone, Montesinos, 1999, p. 9.

¹⁰¹ Benjamín Prado, *Mala gente que camina*, Madrid, Alfaguara, 2006, p. 7.

¹⁰² Antonio José Domínguez, « Entrevista con Rafael Chirbes », *El Urogallo*, n° 127, décembre 1996, p. 64.

II - Cohérence globale de l'œuvre

1 - Portrait d'une génération : celle de l'auteur

La majorité des critiques qui se sont intéressés à l'œuvre de Rafael Chirbes ont souligné la cohérence de son œuvre autour des thèmes de la guerre et du franquisme qui servent à brosser le portrait d'une génération, celle de l'auteur, né en 1949 et qui arrive donc à l'âge adulte à la fin des années 60, à une époque d'intenses rêves révolutionnaires. Cette même génération, qui, si elle n'a pas vécu la guerre, a connu le franquisme dans ses aspects les plus durement répressifs parfois, est aussi celle des acteurs de la Transition. La guerre et le franquisme font partie de son histoire, ont contribué à forger son identité avec de fortes implications au moment de la construction démocratique.

Cette génération est celle du narrateur de *Mimoun*, Manuel, celle des personnages de *En la lucha final* dont l'histoire est racontée par un plus jeune narrateur-auteur anonyme, celle des enfants d'Ana ou Carlos respectivement narratrice/eur de *La buena letra* et *Los disparos del cazador*, celle des enfants dans *La larga marcha* ou *La caída de Madrid* et tous les personnages principaux de *Los viejos amigos*. Dans leur très grande majorité, ils ont participé activement à une lutte de type révolutionnaire pendant les années 60 pour finalement abandonner leurs idéaux à partir de la Transition au profit d'une ambition individuelle et d'un désir de réussite personnelle ou d'ascension sociale.

La guerre et le franquisme sont donc omniprésents, mais souvent comme éléments explicatifs de la situation des personnages dans leur présent démocratique ce qui permet d'accentuer le sentiment de désillusion de l'auteur, son pessimisme, à partir des années 80. Cette dimension de l'œuvre est mise en évidence par Fernando Valls dans un article où il considère le *desencanto* comme un des thèmes privilégiés par le roman espagnol du dernier quart du XXe siècle :

[...] ha ido apareciendo un ya significativo número de narradores [...] que muestran y denuncian el desencanto, la apatía y la acomodación al sistema, sobre todo durante los años en que gobernó el PSOE, de unos jóvenes que en los sesenta, en sintonía con lo que ocurría en el resto de Occidente, a lo que había que sumar la fatiga que causaba el franquismo, militaron en la izquierda, creyeron en utopías, en la posibilidad de un mundo más justo y mejor¹⁰³.

Un peu plus avant, il ajoute :

Uno de los empeños de Rafael Chirbes estriba en narrar lo que le ha ocurrido a su generación, que apoyó no sólo una falsa modernización sino también la necesidad de olvidar. Su crítica señala que no hubo inocentes¹⁰⁴, que siempre se asciende socialmente contra otros. Así, sus tres primeras novelas [...] son "el retrato de una generación" de impostores que "ha pasado de la rebeldía al poder y ha sido vampirizada por él sin, en apariencia, darse cuenta" (*El Sol*, 12-IV-1991). En la más reciente, *La larga marcha* (1996), muestra la evolución moral de dos generaciones [...] en la que los deseos no llegan nunca a realizarse como uno los soñó. En la segunda generación, la que se forma en la época que me ocupa, la aspiración principal de los personajes estriba en sus ansias de libertad, no en la lucha por la supervivencia. Esto los aboca al desencanto, a convertirse en víctimas de un proceso de alienación, al no saber conciliar sus necesidades vitales con sus sueños políticos¹⁰⁵.

Les deux romans postérieurs à la publication de l'article de Fernando Valls, *La caída de Madrid* et *Los viejos amigos*, confirment la direction prise. Dans l'avant-dernier monologue de *Los viejos amigos*, Carlos se fait le porte-parole de ce pessimisme : « Sin fe, sin sentido, sólo vigilancia, sólo control, nada más, la monotonía de parar, sólo parar, monotonía, no esperar, no tener grandes palabras con las que excitarse » (LVA, p. 176). La construction des personnages à partir de la perte des idéaux est explicite, dès la parution de *En la lucha final*, par le biais du discours que tient Silvia à Ricardo à propos de leurs anciens compagnons de lutte :

Ricardo, ten cuidado con estos hijos de puta. No esperes nada de ellos. Ya no son tus viejos amigos. Sólo les queda la apariencia de lo que

¹⁰³ Fernando Valls, « El bulevar de los sueños rotos », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 579, septembre 1998, p. 27.

¹⁰⁴ L'affirmation selon laquelle « no hubo inocentes » va à l'encontre de l'existence d'une « generación inocente » comme cela a souvent été dit pour qualifier la génération des « niños de la guerra », selon l'expression de Josefina Aldecoa.

¹⁰⁵ Fernando Valls, art. cit., p. 34.

fueron. Fíjate en cómo les ha cambiado el brillo de los ojos, y también la expresión de la boca. Ahora están vacíos. Dentro no tienen más que un perro negro al que se le encienden los ojos y babea cuando escucha el sonido del dinero. (ELF, p. 70)

Il est révélateur que ces deux personnages – Silvia et Ricardo – aient décidé dans un premier temps de quitter l'Espagne postfranquiste, l'une pour la Bolivie, l'autre pour l'Asie, avant de revenir en Espagne dans les années 80. Cette distance leur octroie une certaine lucidité même s'ils n'échappent pas pour autant à la critique. En effet, Silvia met en relief les défauts de ses anciens compagnons et de son ex-mari, le romancier Pedro, pour en proposer une vision totalement caricaturale alors qu'elle-même réunit tous les traits ridicules de la jeune femme égocentrique, partie en quête d'un enrichissement personnel au fin fond de la Bolivie, sans manifester le moindre intérêt pour la population locale au bénéfice de laquelle elle est censée œuvrer. Les indications sur son aspect physique, ses attitudes qui frôlent le mysticisme et son renoncement à l'alcool et au tabac pour mieux profiter des saveurs locales¹⁰⁶ en font un personnage décalé, dans l'Espagne des années 80, lors de sa rencontre avec Pedro :

Vestía un poncho con dibujos que representaban flores y pájaros de colores, y se puso a hablarle como si aún no hubiera regresado y mantuviera aquella conversación con él desde el interior de una lejana cabina telefónica.

[...] su propósito al colaborar en las tareas de la comuna agraria no había sido que los campos dieran fruto alguno, y [que] no había impartido clases para que los indios aprendieran nada, sino para enriquecerse ella misma, para salir fortalecida en algo que Pedro asegura no haber alcanzado nunca a saber lo que es, pero que sin duda intuye como yo lo intuyo.

No quiso beber. Le había pedido al camarero un zumo natural "de lo que sea", que acabó siendo de naranja, y rechazó el cigarrillo que le ofreció Pedro. (*Ibid.*, p. 65-66)

Le récit souligne l'importance des apparences en fonction des rencontres et donc l'inauthenticité du personnage qui, le lendemain, en présence de Ricardo,

¹⁰⁶ « Pero, al llegar a Bolivia, me di cuenta de que allí era la naturaleza la que imponía sus reglas y me obligaba a plegarme a ella. Me sentí pequeña y necesité crecer por dentro, ya que no podía hacerlo por fuera, para acercarme a aquella geografía. Fue entonces cuando decidí dejar de fumar. Descubrí que la comida tenía otro sabor y que la selva olía de manera hechizadora » (ELF, p. 66).

boit du vin – « Al fin y al cabo, el vino es zumo de uva » (*Ibid.*, p. 69) –, fume et critique les vieux amis. Personne n'est donc épargné.

La cohérence thématique de surface autour d'une même génération est renforcée au cœur des textes par la construction d'un système de personnages récurrents à travers lesquels se dessinent clairement deux, voire trois générations : celle des parents (qui a fait la guerre) et celle des enfants nés à la fin des années 40, acteurs de la Transition. Mais on perçoit également l'importance d'une troisième génération, celle du postfranquisme, qui ne propose pas une vision très optimiste du futur. Cela apparaît déjà en filigrane dans *En la lucha final* où Lucas, le fils de Pedro et Silvia, est désigné comme « hijo del fracaso » (*Ibid.*, p. 62). La présence des différentes générations permettra de mettre en évidence les modalités de transmission (ou d'absence de transmission) de la mémoire.

2 – Les personnages

a - Manuel ou l'écriture

Dans les cinq premiers romans de Rafael Chirbes, un personnage prénommé Manuel occupe une place qui le met en relation avec l'écriture ce qui tisse un lien souvent étroit, mais parfois aussi ténu, entre les différents romans.

Manuel est d'abord le prénom du narrateur de *Mimoun*, qui fuit l'Espagne, donne des cours d'espagnol à l'Université de Fès et tente de trouver dans le village marocain de Mimoun un refuge où il pourrait finir de réaliser un projet de roman. Ce village devient le cadre d'une profonde crise d'identité, d'une véritable descente aux enfers : le narrateur va s'y trouver au centre d'une série de menaces aussi terribles qu'ambiguës et non identifiables. La crise vécue par le sujet narrateur est celle d'un « être éclaté, étranger à lui-même, incapable d'exister autrement que dans une transgression destructrice (sexe, alcool, drogue) »¹⁰⁷. Dans *En la lucha final*, Manuel Weizer est un espagnol rencontré par Ricardo à Manille.

¹⁰⁷ Nathalie Sagnes-Alem, « *Mimoun* de Rafael Chirbes : Je est un autre », art. cit., p. 407.

Ce personnage rappelle par de nombreux aspects le Manuel de *Mimoun* : il écrit, s'adonne à la drogue, à l'alcool, est homosexuel et il est précisé qu'avant d'arriver à Manille, il est passé par Fès. Il vit lui aussi une profonde crise identitaire qui se traduit dans son apparence physique. Alors que Manuel cherche à entrer en contact avec Ricardo en lui affirmant « Yo también soy español », celui-ci souligne la perte des signes d'appartenance à sa nation et la dégradation du personnage :

El tipo tenía un acento extraño – de ninguna parte: lo mejor sería decir que no tenía acento –, vestía de un modo estrafalario, con un traje de lino crudo lleno de manchas y arrugas, y se cubría la cabeza con un sombrero de estrepitoso color rojo. La chaqueta le caía directamente sobre el cuerpo: no llevaba camisa, y alrededor del cuello lucía un collar confeccionado con dientes de animal, sin duda de algún pez. (ELF, p. 112)

Le Manuel Weizer (dont le nom même, à la sonorité peu espagnole, suggère peut-être déjà un problème d'identité) rencontré par Ricardo en 1984 à Manille peut incarner l'avenir potentiel du narrateur de *Mimoun*¹⁰⁸. Dans les deux cas, il s'agit de la génération de l'auteur, de personnages qui fuient l'Espagne démocratique, sans jamais faire référence à leur passé, et qui tentent de résoudre leur crise existentielle par l'écriture.

Dans les deux romans suivants, on retrouve des personnages prénommés Manuel, qui représentent la même génération et qui, encore une fois, sont mis en relation avec l'écriture.

Dans *La buena letra*, la référence à l'écriture est fondamentale puisqu'elle est déjà présente dans le titre du roman et « la buena letra » devient ce qui va séparer la mère et le fils, Manuel :

¹⁰⁸ Dans *Mimoun*, le patronyme du narrateur n'est jamais spécifié mais un détail peut laisser penser qu'il est aussi peu espagnol que Weizer ; le policier Driss demande à Manuel de répéter plusieurs fois son nom, alors qu'il le connaît probablement déjà et fait de cette clé de l'identité un mystère, un creux dans le texte, laissant supposer une origine étrangère : « me preguntó mi nombre a pesar de que tenía que saberlo de la otra vez. [...] El policía me hizo decirle de nuevo mi nombre y lo repitió tres o cuatro veces, como si quisiera aprendérselo de memoria y le resultara sumamente complicado. –C'est juif, n'est-ce-pas? sacó como conclusión de su ejercicio nemotécnico. Lo negué y, por el hecho de negarlo, me sentí sospechoso. Él también lo vio así. –Oui, c'est juif –reflexionó » (*Mimoun*, p. 73). La réaction du policier laisse entendre que le nom du narrateur de *Mimoun* peut être proche de Weizer, qui rappelle des noms juifs comme Weiss ou Weitzner par exemple.

Conseguí que pudieras salir de Bovra, que estudiases, y empecé a perderte. Durante las vacaciones te presentabas en casa con amigos que nos parecían lejanos, aunque ya el paso de los años nos hubiera igualado un poco a todos y los malos tiempos se hubiesen quedado en el recuerdo. A veces te veía escribir y, a mi pesar, recordaba aquellos cuadernos de ella. Pensaba: "La buena letra es el disfraz de las mentiras". (LBL, p. 152)

Le roman met en opposition totale le récit oral et sincère de cette mère à la calligraphie gauche et les écrits de ceux qui possèdent « une belle écriture », Isabel ou Manuel¹⁰⁹.

Dans *Los disparos del cazador*, le narrateur décide de consigner par écrit sa vie et ses souvenirs après avoir découvert les carnets rédigés par son fils, Manuel, lesquels proposent une version de l'histoire familiale qui blesse le père.

Enfin, *La larga marcha* s'ouvre sur un nouveau Manuel saisi dans l'attente de la naissance de son fils Carmelo. Ce Manuel Amado appartient à la génération antérieure, celle de la guerre, mais il peut être mis en rapport avec l'écriture de façon métaphorique¹¹⁰, avec la filiation (il donne d'ailleurs son nom à son fils aîné, Manolo), avec la transmission d'une génération à l'autre. Il établit de nouveau un lien avec tous les romans précédents où les autres Manuel étaient en relation avec l'écriture d'une façon plus littérale (quand ils sont romanciers ou simples scripteurs) ou symbolique (« la buena letra »).

Ce rapport incessant entre Manuel et l'écriture invite à voir dans ce personnage une projection de l'auteur, sans pour autant que l'on puisse parler de projection autobiographique (même si de nombreux biographèmes sont repérables¹¹¹) mais plutôt de la projection d'une génération, avec ses doutes, ses

¹⁰⁹ Voir *supra*, troisième partie, I, 1, a.

¹¹⁰ Voir Catherine Orsini-Saillet, « L'enfantement de/dans *La larga marcha* de Rafael Chirbes » in Christine Pérès (Éd.), *Au commencement du récit: Transitions, transgression*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, Collection Hispania, 2005, où j'ai montré comment l'enfantement qui constitue la scène initiale de *La larga marcha* est à mettre en rapport avec la genèse de l'œuvre.

¹¹¹ Dans le texte introductif de *El novelista perplejo*, Rafael Chirbes explicite le type de relation qui se noue entre sa propre expérience et l'écriture et il insiste sur la pudeur avec laquelle il aborde son intimité, que ce soit lors de conférences ou dans ses romans : « El sentido de mi vida y la escritura han estado íntimamente ligados [...]. Pero no es de esos porqués íntimos de los que tratan los textos que he agrupado en este libro. No es de eso de lo que me ha interesado hablarles a quienes

incertitudes, ses problèmes d'identité à l'heure de l'avènement d'une démocratie qui ne s'affirme pas comme une victoire sur le franquisme, mais qui s'installe à la suite de la disparition naturelle du dictateur. D'ailleurs, si le Manuel de *La buena letra* représente la génération de Rafael Chirbes, une génération sans mémoire, il ne faut pas pour autant céder à la tentation d'y voir l'identité de l'auteur qui finit la note introductive de l'édition de 2000 en affirmant qu'il partage les sentiments de la mère : « quiero dejarlo [al lector] compartiendo con la protagonista Ana su propia rebeldía y desesperación, que, al cabo, son también las del autor » (LBL, p. 10).

b - Les Císcar et la famille Vidal

Deux versions de l'histoire d'une famille Císcar sont racontées, respectivement dans *La buena letra* et dans *Los disparos del cazador* ; elles sont reprises avec des variantes et des noms différents dans *La larga marcha* et *La caída de Madrid*.

Dans *La buena letra*, Tomás Císcar, mari de la narratrice Ana, campe la figure du républicain fidèle à ses idéaux, qui a souffert des représailles (en particulier de la torture) au lendemain de la guerre, et surtout dont la vie familiale a été détruite par l'attitude de son frère Antonio qui abandonne ses convictions républicaines pour privilégier un enrichissement personnel. Císcar est également le patronyme du narrateur de *Los disparos del cazador* et ce personnage représente le camp adverse, opposé à celui de Tomás. Carlos Císcar a, comme Antonio, trahi le camp républicain, pour privilégier des ambitions personnelles et se marier avec une jeune fille issue de la bourgeoisie proche du régime. Il quitte sa terre valencienne pour s'enrichir à Madrid grâce à la spéculation immobilière d'après-guerre. Les points de contact entre les deux familles sont renforcés par la similitude du lieu

me han escuchado en alguna ocasión; de lo que he querido escribir cuando he escrito. Siempre me ha parecido que ese aspecto tenía que guardarse con el pudor con el que se guarda lo privado y, cuando lo he abordado, ha sido de refilón, a través de personajes que no eran yo, o que sólo de refilón eran yo, o que eran tan yo que parecían otros » (Rafael Chirbes, « Las razones de un libro », *El novelista perplejo*, op. cit., p. 9).

d'origine : Carlos et Tomás sont originaires de Misent, espace fictionnel que le narrateur situe dans la province de Valence, produisant ainsi une forte illusion de réalité. Finalement Carlos Císcar est le frère infidèle qu'aurait pu avoir Tomás : il est une autre version d'Antonio.

Les deux œuvres ont d'ailleurs été conçues comme un diptyque qui met en scène différentes formes de trahison. Si *La buena letra* raconte l'histoire d'une famille depuis la guerre jusqu'aux années 90 et du point de vue républicain, *Los disparos del cazador* narre la même histoire, en adoptant le point de vue de ceux qui ont su profiter du régime et des conséquences de la guerre :

Luego [...] salió *La buena letra*, que es el relato de una madre republicana que decide cargarle el peso de la historia, y por lo tanto el de la culpa a su hijo, quiere hacerlo para que sepa su hijo que una casa –donde ella vive– no es sólo un solar que se puede vender. Es un alegato contra la generación que se reclamó socialista y sólo creyó en el utilitarismo del poder y del dinero. Luego me di cuenta de que esa misma traición se había producido entre los hijos de los vencedores, y que tenía que ser más difícil de contar, porque los vencedores era la clase social que yo odiaba, así que en *Los disparos del cazador* me decidí a ponerme en su piel y a entender cómo también ellos estaban siendo traicionados¹¹².

Pour Helmut C. Jacobs également, les deux romans sont complémentaires et font passer du cadre de la misère rurale à la version de l'ascension sociale réussie en milieu urbain : « la novela *Los disparos del cazador* es un complemento para la representación de la vida mezquina en el campo durante la época de la Guerra Civil española y el período de posguerra en que se sitúa la trama de *La buena letra* »¹¹³. Mais ce diptyque entretient aussi d'étroites relations avec les œuvres suivantes. D'abord avec *La larga marcha* où l'on retrouve les éléments fondamentaux de l'histoire de la famille Císcar de *La buena letra* sous le nom de la famille Vidal¹¹⁴ : le deuxième fragment reprend une histoire de rupture avec l'opposition entre Raúl Vidal et son frère Antonio, dans le village de Bovra (autre espace fictionnel situé dans la communauté valencienne, proche de Misent, village

¹¹² Helmut C. Jacobs, « Entrevista con Rafael Chirbes », art. cit., p. 187.

¹¹³ Helmut C. Jacobs, « Las novelas de Rafael Chirbes », art. cit., p. 179.

¹¹⁴ Nom également de Pedro dans *Los viejos amigos*.

d'origine de la narratrice de *La buena letra*). Le type du nouveau riche qu'incarne Carlos Císcar se retrouve dans *La larga marcha* sous le nom de Ramón Giner puis dans *La caída de Madrid* à travers don José Ricart : ce dernier est également originaire de la communauté valencienne ; comme Antonio Vidal/Císcar¹¹⁵, il a abandonné le camp républicain après la guerre (LCM, p. 137) et il a eu dans le passé un associé appelé Joaquín Ort (*Ibid.*, p. 288) qui rappelle clairement le Jaime Ort qui a servi de mentor à Carlos Císcar lors de son arrivée à Madrid au début des années 40. L'importance accordée à cette famille Císcar sous ses deux facettes (*La buena letra*, *Los disparos del cazador*), lesquelles sont reprises dans *La larga marcha* et dans *La caída de Madrid*, traduit une obsession de l'auteur, la vision d'une Espagne profondément divisée idéologiquement et socialement. Dans les quatre romans concernés, les familles sont originaires du pays valencien, comme Rafael Chirbes, et il est clair que l'auteur y fictionnalise sa propre expérience, son enfance, avec beaucoup de réserve et de pudeur.

c – Les personnages secondaires

Une série de personnages secondaires traverse les différents textes et renforce la cohérence d'un univers où les êtres fictionnels semblent continuer de vivre hors du monde diégétique fermé d'un seul roman : Sole Beleta est le nom de la représentante de l'aristocratie latifundiste d'Estrémadure, amie de Gloria dans *La larga marcha* et d'Olga dans *La caída de Madrid*. Elle conduit donc au rapprochement entre les deux femmes – Gloria et Olga – qui, si elles n'appartiennent pas à la même génération, font partie de la même classe sociale et dont les prénoms sont quasiment anagrammatiques. À leurs côtés, Sole Beleta permet de décliner une autre version de la classe des privilégiés : elle est l'archétype de l'aristocratie terrienne, qui règne sur son domaine, dans le conservatisme et le traditionalisme le plus absolu, ce qui l'oppose totalement, dans *La larga marcha*, à Gloria qui

¹¹⁵ Le rapprochement entre les familles Císcar, Ricart et même Vidal, est renforcé par l'effet paronymique produit par la répétition des deux mêmes voyelles.

s'affiche comme une femme résolument moderne¹¹⁶, qui se veut incarnation du progrès, tournée vers le futur. Cette l'opposition à l'intérieur du groupe des privilégiés est résumée par le narrateur en ces termes, où Sole symbolise le passé et Gloria le futur : « el ayer y el mañana reunidos en el urgente hoy que ella [Gloria] posibilita » (LLM, p. 130).

Dans *La caída de Madrid*, le même personnage de Sole Beleta est utilisé¹¹⁷, mais cette fois, il sert non seulement de contrepoint à Olga mais aussi à Ada Dutruel, jeune artiste engagée qui jouit de la protection que lui valent ses origines familiales, grâce auxquelles elle se met à l'abri de la censure¹¹⁸. Les deux femmes, Sole et Ada, invitées à la fête d'anniversaire de don José Ricart, représentent encore une fois, deux rapports au présent totalement différents. Leurs origines géographiques opposées (Estrémadure et Santander) redoublent leur antagonisme qui inquiète Olga : « de repente se había dado cuenta de lo incompatibles que sus dos amigas de infancia, Sole y Elvira, tan incultas y torpes, podían llegar a ser con aquel matrimonio compuesto por una artista y un intelectual. Blanco frente a negro » (LCM, p. 34).

Ada Dutruel et Juan Bartos forment le couple de l'artiste engagée et du professeur d'université compromis dans la lutte antifranquiste dans *La caída de Madrid* et *Los viejos amigos*. Là encore, le narrateur pointe les contradictions des types représentés et l'on sent poindre la critique de l'auteur derrière les évocations d'un engagement plutôt confortable puisqu'Ada Dutruel est issue d'une riche famille proche du pouvoir. Le couple représente également deux formes

¹¹⁶ Elle ne jure que par la modernité de la décoration de son intérieur (LLM, p. 124-125), conduit sa propre voiture, fume en public et se montre « ouverte et permissive » (*Ibid.*, p. 373) avec sa fille.

¹¹⁷ Sole Beleta y est encore définie à partir de son attachement à la terre et son apparence physique l'éloigne du raffinement élégant des femmes de la capitale que cultive Olga : « Sole caminaba sin delicadeza, vestía opacos tabardos caqui, de dudoso gusto centroeuropeo, loden, faldas rectas, sin ninguna gracia; y calzaba pieles, sin duda buenas, pero carentes de flexibilidad; tan distinto todo en las dos: las faldas de Olga se moldeaban en las caderas, caían con levedad, cabían, si se arrugaban en la palma de la mano; y sus movimientos eran ágiles » (LCM, p. 45). Même le nom, Beleta, renvoie à sa qualité de latifundiste, dans le jeu paronymique avec les « bellotas » qui jonchent son domaine et que José Pulido vole pour survivre dans *La larga marcha*.

¹¹⁸ « [...] si la exposición no había tenido problemas con la censura había sido por sus relaciones con López Rodó, amigo íntimo de su padre y ex consejero de la metalurgia que la familia Dutruel poseía en Basauri » (LCM, p. 198).

d'engagement différentes puisque la femme est attirée par l'action alors que le mari préfère rester enfermé dans le monde des idées :

A él no le gustaba demasiado aquel ajetreo revolucionario en el que estaba metida su mujer, cuyo ideario, por otra parte, compartía; [...] Los gritos, las consignas, las carreras, la amenazadora presencia de la policía y toda aquella parafernalia entre esperanzada y violenta acababa poniéndolo muy nervioso. Él prefería otro tipo de actividad comprometida: dejarle a un colega un libro interesante que le había llegado de París, un informe publicado por *Ruedo Ibérico*, o por la Unesco, charlar de filosofía con media docena de alumnos, relacionar la situación española con la que Marx había magistralmente descrito en su trilogía sobre la historia de Francia. (*Ibid.*, p. 199)

Les époux sont de nouveau mentionnés dans *Los viejos amigos* car Ada est l'amie peintre de la riche galeriste Ana Malta de Thalit qui, dans les dernières années du franquisme, se forge une réputation grâce à des expositions d'art social¹¹⁹. Dans les deux romans, l'art, même engagé, devient un instrument qui engendre un profit purement personnel, raison pour laquelle l'artiste ou la galeriste sont des cibles privilégiées de la critique.

Dans *La caída de Madrid* et *Los viejos amigos*, on retrouve, en outre, l'avocat Taboada, le traître social qui abandonne ses compagnons de lutte pour profiter à partir de 1975 des avantages que lui vaut sa classe d'origine. Ce personnage secondaire est important car il est emblématique de la Transition. J'aurai en particulier à revenir sur le discours qu'il tient à propos de l'écriture de l'Histoire¹²⁰.

Dans *La caída de Madrid*, il est plusieurs fois fait allusion à un étudiant engagé appelé Coronado dont les caractéristiques rappellent le Coronado de *La larga marcha* : dans *La caída de Madrid*, il est exclusivement défini par son appartenance très probable à *Vanguardia Revolucionaria*, qui implique la clandestinité¹²¹ et par une

¹¹⁹ Elle expose par exemple des gravures du peintre Demetrio Rull qui déclare non sans amertume : « Mi buena mano para el dibujo le sirvió a Ana para encargarme algunos grabados de corte social, que la ayudaron a forjarse su prestigio como galerista comprometida y que se vendieron con cierto éxito entre militantes de partidos de izquierdas y sindicalistas » (LVA, p. 25).

¹²⁰ *Supra*, p. 178-179.

¹²¹ « [...] un tal Coronado, del que se decía que estaba próximo a Vanguardia Revolucionaria (los de Vanguardia mantenían la clandestinidad de una manera casi enfermiza: el resto de la humanidad,

ferveur révolutionnaire qui tend à le ridiculiser. Ces traits définitoires ont été largement utilisés dans le roman antérieur où Luis Coronado est un des personnages principaux, traité avec beaucoup d'ironie : son obsession pour la clandestinité devient effectivement pathologique, elle est tournée en dérision pour faire de Luis un militant rigide et d'une authenticité suspecte car la clandestinité lui sert plus à camoufler ses origines et son identité qu'à échapper aux autorités. La ridiculisation du personnage est perceptible quand le narrateur reproduit en discours direct un de ses exposés pseudo-didactiques et sans nuances qui en font une caricature de militant marxiste alors qu'il récrimine le jeune Carmelo :

Uno de los problemas que tú tienes es que te falta ambición. Trabajas mucho, es verdad, pero no le sacas todo el fruto político que debieras a tu trabajo. Te comportas como si todavía fueras cristiano, y eso no puede ser. No politizamos a los obreros para el cielo, sino para que luchen aquí y ahora. Un revolucionario tiene que ser sanamente ambicioso, porque tiene que desear imponer las opiniones que considera acertadas, y eso sólo se consigue desde puestos de responsabilidad, marcando la línea del partido y llevándola a cabo. La lucha de clases por el control de la sociedad encuentra su reflejo dentro de la organización, donde se libra una batalla entre las diferentes líneas y, recuerda, del mismo modo que no pueden ser verdaderas dos afirmaciones que se contradicen, tampoco puede haber dos líneas correctas dentro de un partido. Una de las dos irá contra el proletariado y la revolución. Una de las dos será, aunque sus defensores lo ignoren y actúen con la mejor voluntad, traición. (LLM, p. 345)

Quand « el tal Coronado » est mentionné dans *La caída de Madrid* (LCM, p. 97), il est déjà un personnage connu du lecteur familiarisé avec le monde romanesque antérieurement créé par Rafael Chirbes.

Ces personnages secondaires récurrents sont construits comme des archétypes qui se retrouvent dans différents univers diégétiques à travers lesquels l'auteur brosse des fresques sociales, rappelant des pratiques propres aux auteurs réalistes du XIXe siècle¹²².

si se los exceptuaba a ellos, eran confidentes de la policía franquista, o agentes de la embajada americana [...] » (LCM, p. 97).

¹²² « Dans le roman réaliste, qui poursuit l'idéal d'une description exhaustive du monde social, le romancier cherche à faire une place à des représentants des différentes classes sociales, des différentes professions, des différents acteurs de la société contemporaine » (Jean Molino, Raphaël

À la manière d'un Pérez Galdós, bien que l'époque soit différente, Rafael Chirbes crée tout un univers, qui trouve ses racines dans l'Espagne en guerre et dans le franquisme. Cette affinité entre les deux romanciers est d'autant plus pertinente que l'auteur valencien reconnaît avoir élaboré un des personnages récurrents – Carlos Císcar / José Ricart – à partir du Torquemada galdosien, représentant de l'ascension sociale et centre d'une tétralogie. Le retour des personnages invite également à un rapprochement avec *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac où le recours au perspectivisme a pour conséquence de rendre compte de la complexité humaine¹²³. Malgré le croisement des différents points de vue, les personnages récurrents chez Rafael Chirbes, et plus particulièrement les personnages secondaires, sont souvent monolithiques¹²⁴, bien qu'ils apparaissent dans des circonstances historiquement différentes. Ils renvoient à des types sur lesquels reposent les rapports sociaux dans l'Espagne franquiste. Ailleurs, d'autres archétypes sociaux reviennent aussi mais avec des noms différents (par exemple les familles Císcar/Vidal). Tous constituent une galerie de personnages à travers lesquels l'auteur embrasse la totalité des classes sociales et toutes les sensibilités.

Lafhail-Molino, *Homo Fabulator, Théorie et analyse du récit*, Montréal/Paris, Leméac/Actes Sud, 2003, p. 190).

¹²³ « Balzac, en écrivant *Le Père Goriot*, a l'idée du retour des personnages, principe sur lequel repose l'édifice de *La Comédie humaine*. Ce procédé de construction est moins important par l'unité qu'il assure aux différents romans que par les effets de perspective qu'il engendre : le personnage est vu sous des angles différents, à des moments distincts de son existence, de telle sorte qu'il est plus proche des personnes de chair et d'os que nous connaissons ; comme pour elles, nous devons reconstruire les moments et les aspects qui nous échappent » (*Ibid.*, p. 191-192).

¹²⁴ Cela ne veut pas dire pour autant que tous les personnages chirbiens sont monolithiques. Hors du phénomène de récurrence, ils sont, au contraire, d'une grande complexité. *Supra*, troisième partie, II, 3, b.

3 – Les thèmes récurrents

Dans un chapitre intitulé « La génération des fils : Mémoire et histoire dans le roman espagnol contemporain »¹²⁵, Jean Vila analyse « les processus de récupération de l'histoire de la Guerre Civile et du franquisme » par les auteurs nés à partir de la fin des années 40 en s'intéressant dans un premier temps aux « objets d'histoire et de mémoire » récurrents qui renvoient à « un cadre historique réel »¹²⁶. Il dégage comme objets d'étude le caïnisme, les *maquis*, le marché noir et les nouveaux riches ainsi que les luttes étudiantes et la Révolution (sexuelle). Hormis quand il s'agit des *maquis*, les romans de Rafael Chirbes, essentiellement *La larga marcha* et *La caída de Madrid*, font partie du *corpus* étudié par Jean Vila, dans cette partie de l'article, et constituent donc un répertoire de ces « objets d'histoire » qui permettent la reconstruction de la période. Souvent les mêmes motifs sont repris dans les autres romans de Rafael Chirbes, non analysés par Jean Vila, ce qui renforce encore une fois la cohérence de l'œuvre.

a– Le caïnisme

Le caïnisme, avec la mise en évidence du fossé qui sépare les deux Espagnes, est un élément récurrent dans l'œuvre chirbienne : il s'exprime à travers une opposition emblématique de deux frères, qui naît non pas pendant la guerre, mais plutôt à l'issue de la guerre et qui perdure jusqu'au dernier soupir du dictateur. Dans *La buena letra*, le motif trouve sa première expression avec l'opposition entre Antonio et Tomás, respectivement beau-frère et mari de la narratrice. Le premier n'hésite pas à renier ses convictions républicaines, à s'afficher avec ceux-là même qui ont torturé son frère au lendemain de la guerre, alors que le second reste fidèle à ses idées. Mais la division est finalement moins idéologique que sociale, comme si l'idéologie ne se mettait qu'au service du pouvoir économique, comme le sous-entend cette affirmation : « De repente, en la familia ya no éramos todos iguales:

¹²⁵ Jean Vila, « La génération des fils : Mémoire et histoire dans le roman espagnol contemporain », in Annie Bussière-Perrin, *op. cit.*

¹²⁶ *Ibid.*, p. 200.

ellos dos [Antonio et sa femme Isabel] habían mejorado su forma de vivir y vestir y nosotros nos habíamos vuelto más pobres » (LBL, p. 109). Cette opposition montre aussi à quel point la décennie suivant la guerre est une réelle prolongation de la guerre entre les deux Espagnes. Le même schéma est repris dans *La larga marcha* avec l'opposition entre Raúl (fidèle à ses idées) et son frère, Antonio Vidal, qui retourne sa veste pour être accepté dans une des riches familles partisans du régime¹²⁷.

Le concept de caïnisme se retrouve dans le diptyque que peuvent former *La buena letra* et *Los disparos del cazador*. Dans les deux romans, les deux familles ont le même patronyme et sont originaires du même village valencien ce qui conduit à penser que Carlos Císcar est le frère qu'aurait pu avoir Tomás Císcar, Carlos étant celui qui renie, comme Antonio, la tradition républicaine de la famille¹²⁸ et rompt avec les siens pour privilégier une ascension sociale qu'il réussit grâce à la spéculation immobilière d'après-guerre.

Dans deux autres romans, *La larga marcha* et *La caída de Madrid*, le caïnisme se répète au sein de la génération suivante, qui n'a pas connu la guerre, mais qui en reproduit la fracture. Dans *La larga marcha*, il s'agit de l'opposition entre les deux fils de Pedro del Moral, puis dans *La caída de Madrid* des orientations divergentes des deux petits-fils de don José Ricart. Dans les deux cas, le caïnisme se manifeste jusque dans les dernières années du franquisme. Dans *La larga marcha*, Ángel del Moral, l'aîné, le champion de boxe est physiquement aux antipodes de son frère cadet, le fragile José Luis : « había [entre el boxeador y el niño] una

¹²⁷ « Raúl no sabía si Antonio se hizo primero socio de Alemany o novio de su hermana, ni las humillaciones que tuvo que pasar antes de ser admitido en aquella casa que se había distinguido por su orgullosa militancia de derechas. Lo cierto es que se casó al poco tiempo con la única hija de la familia, y que, como es lógico, ni siquiera se molestó en invitarlos a él y a Adela, que lo habían alimentado durante sus años de presidio, y recogido, lavado, vestido y alimentado cuando volvió » (LLM, p. 29).

¹²⁸ Le père de Carlos était « un maestro republicano a quien don Vicente había salido de la cárcel y a cuyo hijo ocupaba la familia Romeu en algunos quehaceres » (LDC, p. 62). Pour le narrateur, son ascension sociale est une revanche prise sur la défaite de ses parents ; issu d'une famille de vaincus, il souhaite devenir un vainqueur social : « ¿O es que tenía que soportar para siempre la mezcla de rencor y mezquindad en que la guerra ahogó a mi padre y que él obligaba a mi madre a compartir? Su derrota no tenía por qué ser necesariamente la mía, y si el odio no les hubiera estrechado tanto la mirada, habrían sido capaces de advertir que estaba ofreciéndoles una reparación » (*Ibid.*, p. 64).

correspondencia inversa que casi podía mirarse a simple vista –en milímetros o en gramos– entre la potencia del uno y la fragilidad del otro » (LLM, p. 259). La virilité du champion s'oppose à la féminité du jeune José Luis, qui devient au sein de la famille un substitut de la mère, morte en le mettant au monde¹²⁹. La scène emblématique de l'opposition entre deux Espagnes irréconciliables se situe à la fin du roman, alors que le pays vit des moments agités en plein procès de Burgos, quand José Luis, qui sympathise avec des étudiants révolutionnaires, rencontre, à Madrid, son frère Ángel qui milite avec les *Guerrilleros de Cristo Rey* d'extrême-droite. La haine réciproque est explicite à travers les termes employés : soit par le narrateur qui adopte le point de vue de José Luis pour désigner le camp adverse – « gorilas », « aquella gente odiada », « aquellos matones, que llevaban gafas Ray-Ban y el pelo engominado, y que mostraban ostentosamente sus porras » (*Ibid.*, p. 355-356) – ; soit par Ángel, dans des fragments en discours direct où transparaît la violence dont il s'est fait l'adepte – « Oye, cabrón, ¿no te juntarás con rojos en la universidad? Mira que mis amigos te calientan rápido, ¿eh? Éstos te pueden aguantar de cobarde, pero de traidor, ni agua. ¿A que le darías?, ¿eh?, pero cuidado, porque este muchacho es hijo de un camisa vieja, de un tío con dos cojones » (*Ibid.*, p. 355). Cette scène rend compte du climat de violence et de répression qui continue d'exister au début des années 70, même au sein d'une famille qui devient un miroir de la division profonde du pays. Mais, en même temps, la fin de la scène, quand les deux frères se retrouvent dans la triste chambre de la pension où vit Ángel, donne une image totalement dégradée de la jeunesse qui appuie le régime. En effet, dans l'intimité, José Luis découvre un Ángel dépendant de la drogue, malade et misérable :

José Luis se había sentado ahora en la cama al lado de su hermano y le miraba los pies envueltos en gastados calcetines de un dudoso color blanco. Hasta los pies eran fuertes en él, y también ellos parecían mostrar el cansancio del uso, de la acción, igual que los calcetines, igual que la piel que asomaba blanquecina prolongando el cuello en el escote de la camiseta. (*Ibid.*, p. 358-359)

¹²⁹ « [el padre] le acariciaba el pelo, le decía "hijo", y también decía "Asunción", llamando a la mujer que José Luis no había conocido y que, sin embargo, había sido su madre » (LLM, p. 160).

Ce corps est à l'image du pouvoir qu'il dit défendre, un pouvoir qui veut paraître encore fort et autoritaire à travers sa capacité de répression et qui est pourtant déjà malade et affaibli.

Dans *La caída de Madrid*, la référence au caïnisme est d'autant plus importante qu'elle est directement inscrite dans le texte quand Olga déclare à son mari à propos de leurs fils : « Están en la edad difícil. Cada uno con sus ideales, que se creen que son los verdaderos. [...] Es normal que ellos se lleven como el perro y el gato. Tienen casi la misma edad, están afirmando su personalidad, los hermanos son los peores rivales, ya sabes, Caín y Abel, o esos muchachos de la película de James Dean » (LCM, p. 170). À travers les propos de cette mère, qui met l'affrontement entre Abel et Caïn au même niveau qu'une simple et inévitable rivalité fraternelle, on se rend compte que ce caïnisme manque d'un véritable socle idéologique ce qui rejoint les conclusions de Jean Vila pour qui les deux frères « reproduisent au moment de la mort de Franco la fracture entre les deux Espagnes » mais en n'étant qu'un « simulacre de révolution et contre-révolution » ; « ce qui est mis en lumière, c'est avant tout la perpétuation d'un pouvoir économique dont les deux frères sont les héritiers »¹³⁰. La fracture était déjà présente à l'intérieur même du personnage du père, révélant un cas de caïnisme interne ou le désir de concilier deux Espagnes antagoniques ; don José Ricart, d'abord favorable au camp républicain, finit par rejoindre les rangs des phalangistes, et son fils Tomás dit de lui :

Con lo del joven republicano aludía a que su padre vivía en Valencia cuando se proclamó la República, había estado presente en el instante en que se izó la bandera tricolor en el ayuntamiento y había permanecido en territorio republicano al principio de la guerra. Lo había contado muchas veces; que al principio había creído en la República y que –eran sus palabras– sólo cuando vio los desmanes que cometieron los republicanos se asqueó y pasó al otro bando y se puso la camisa de la Falange ("Soy falangista y Republicano", se declaraba a veces) » (LCM, p. 24).

¹³⁰ Jean Vila, « La génération des fils : Mémoire et histoire dans le roman espagnol contemporain » in Annie Bussière-Perrin, *op. cit.*, p. 203-204.

L'omniprésence de ce motif chez Rafael Chirbes contribue à donner – pour la dénoncer – l'image d'une Espagne perpétuellement scindée, à faire de la division l'essence de l'Espagne, comme le signale le narrateur de *La larga marcha* quand il évoque les lectures du médecin républicain, Vicente Tabarca :

España, en esos libros, es un eterno país nocturno e intransigente, cainita, en donde siempre la mitad ocupa por la fuerza el todo y lo pone a su servicio, un miserable país que grita "¡Vivan las caenas!", y saca bajo palio a los tiranos y usa el nombre de Dios como una pistola con la que disparar sobre el prójimo, y en el que un esperpento sangriento llamado Millán Astray apunta su arma contra Unamuno al grito de "Muera la inteligencia", y donde los obispos bendicen los paredones desportillados por los impactos de las balas y manchados de sangre. (LLM, p. 47)

Le rappel de l'attitude des Espagnols applaudissant le retour de Ferdinand VII après la Guerre d'Indépendance souligne que la scission est bien antérieure à la guerre civile ; la référence à l'affrontement au sein de l'Université de Salamanque entre Millán Astray et Unamuno ne peut manquer de renvoyer à l'œuvre du penseur basque et en particulier à *Abel Sánchez*, roman de 1917, dans lequel la rivalité entre les deux amis – Joaquín Monegro et Abel Sánchez – faisait du caïnisme l'essence du peuple espagnol par-delà les circonstances historiques.

b - La jeunesse révolutionnaire

À l'exception de *Mimoun* (exclusivement centré sur le temps de la Transition, sans référence au passé) et de *La buena letra* d'atmosphère rurale, les romans de Rafael Chirbes accordent une place très importante au passé révolutionnaire des personnages qui arrivent à l'université vers 1966 à une époque de vive agitation. Il s'agit là d'une constante des romans qui reviennent sur cette période comme le relève Jean Vila :

À des degrés différents les luttes étudiantes entre 1956 et la fin du franquisme sont présentes dans les divers romans. Leur présence et la

vision qu'en donnent les romans est très hétérogène, mais reste centrée sur une thématique qui serait celle de la révolte des fils des vainqueurs et des vaincus confondus contre un régime instauré par ou contre leurs pères. Mais tous les textes disent le simulacre de révolution que furent les divers engagements des étudiants. Simulacre de révolution, mais réalité aussi de la répression qui s'abat sur les étudiants, de façon très inégale selon leur origine sociale¹³¹.

Parmi les romans de Rafael Chirbes, c'est *La larga marcha* qui accorde une place centrale à cette lutte, puisque dans la deuxième partie du roman au titre déjà emblématique « La joven guardia », la grande majorité des enfants se retrouvent à Madrid et vont se rencontrer à l'université où ils partagent alors un même militantisme au sein du groupuscule dissident « Alternativa Comunista », partisan de la lutte armée. Le narrateur signale ce qui le sépare de la ligne officielle du parti communiste et insiste sur l'importance de la clandestinité (LLM, p. 350). On retrouve le même schéma dans *La caída de Madrid* avec le groupuscule « Vanguardia revolucionaria » dont les membres vivent dans une clandestinité « maladive » (LCM, p. 97) et auquel appartiennent Enrique Roda, Lucio, El Viejo, ainsi qu'un certain Coronado. Dans *Los viejos amigos*, ce sont les membres de la « ex célula de Unidad de Comunistas » (LVA, p. 49) qui se réunissent pour dîner et, de même, la plupart des personnages de *En la lucha final* ont partagé des rêves révolutionnaires similaires et ont milité dans un groupe d'extrême-gauche. D'ailleurs, les personnages de *Los viejos amigos* rappellent ceux de *En la lucha final*, sauf qu'ils ont dix ans de plus et ne vivent plus dans l'Espagne du PSOE de la fin des années 80 mais dans celle des années Aznar.

On discerne dans les romans une autre constante : le lien entre révolution et sexualité, comme c'était déjà le cas dans *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé, œuvre que Rafael Chirbes a lue et appréciée au moment de sa publication, même s'il a tardé à en savourer la teneur sarcastique comme il le reconnaît lui-même dans « Material de derribo »¹³². Dans les années 90, la distance temporelle qui le sépare de sa propre expérience militante est suffisante pour qu'il propose lui-

¹³¹ *Ibid.*, p. 207-208

¹³² Rafael Chirbes, « Material de derribo », *El novelista perplejo*, op. cit., p. 91-103.

même une vision qui rassemble, comme chez Marsé, la découverte des idéaux révolutionnaires et les premières expériences sexuelles, dans une relation logique en accord avec l'âge des protagonistes. Dans *La larga marcha*, le texte même construit l'assimilation entre les deux types de découverte, rendue possible par le discours d'un narrateur omniscient ancré dans un temps de l'énonciation situé plus de 25 ans après les faits :

[...] para Helena el descubrimiento de aquel mundo que le *parecía* intelectual había llegado al mismo tiempo que una intensa inclinación [...] hacia uno de los habituales del grupo. (LLM, p. 221)

Por eso, no sería arriesgado afirmar, *con la perspectiva que concede el paso de los años*, que la vida intelectual y la rebeldía que mostraba de un modo casi exhibicionista el grupo de El Laurel se sostenía en muchos casos sobre un pudoroso e invisible cimientó amoroso, sobre un conglomerado de atracciones secretas, que se expresaba en la aparición de unos sentimientos de ternura que caían sobre la totalidad de sus componentes [...]. (*Ibid.*, p. 222)

Sin embargo, durante el largo año y medio que duraron las reuniones en El Laurel, *nadie pareció percibir, ni mucho menos llegó a nombrar*, la existencia de ese cemento de deseo sobre el que se levantaba el intelecto. (*Ibid.*, p. 223)

Dans ces trois citations, le narrateur propose d'assimiler les expériences intellectuelles et sentimentales, deux types de découverte, en prenant soin d'introduire des expressions¹³³ qui font de cette prise conscience un savoir du narrateur et non du personnage au moment des faits. C'est donc à la lumière du présent des années 90 que la démythification des idéaux est rendue possible, dans une interprétation du passé à partir du présent de l'énonciation, qui, dans ce cas, coïncide avec le temps de l'écriture.

Cela conduit à faire douter de l'idéologie et à discréditer l'authenticité des rêves révolutionnaires portés par un désir de conflit générationnel ou par des intérêts personnels, comme dans le cas de Luis Coronado dans *La larga marcha*. En effet, quand celui-ci demande à Carmelo de lui prêter son appartement, il prétexte une importante réunion clandestine, alors que son but est de passer une nuit avec

¹³³ Soulignées par moi.

Gloria, une jeune femme issue de la bourgeoisie. Quand Carmelo découvre la supercherie, le narrateur résume ses pensées de la sorte : « Lo personal (lo pequeñoburgués) volvió a cruzarse con lo colectivo, deteriorándolo » (*Ibid.*, p. 346).

c – La répression

De nombreux romans rappellent la pratique de la torture, dont sont victimes, dans un premier temps, les combattants républicains qui se rendent après avril 39, puis les opposants au régime qui passent par les geôles franquistes. Dans tous les cas, le récit reste pudique et très souvent elliptique, refusant de tomber dans le *pathos*.

La narratrice de *La buena letra* se remémore les nombreuses exécutions qui suivirent la fin de la guerre avec une grande retenue, en privilégiant des détails anecdotiques qui accentuent la dimension tragique des événements sans verser dans le sentimentalisme. Alors qu'elle craint de découvrir le cadavre de son mari parmi les corps des fusillés, Ana souligne l'importance accordée aux vêtements portés par son mari au moment de se livrer :

Distinguimos desde lejos el montón de trapos ensangrentados. Hacía calor y zumbaban las moscas sobre los cadáveres. Antes de llegar, grité: "No está." Le había obligado a ponerse los pantalones del traje de boda, y los hubiese reconocido en seguida. Él protestó diciendo que para qué iba a ponerse unos pantalones que estaban nuevos, y yo no quise responderle que quería que, si le pasaba algo, se llevara puesto lo mejor. (LBL, p. 28)

Puis, les textes suivants insistent sur le fait que cette répression se prolonge réellement jusqu'aux années 70 : les étudiants et l'ouvrier Gregorio sont victimes de la torture dans *La larga marcha* et, dans *La caída de Madrid*, c'est Enrique Roda qui va être exécuté. Le récit garde toujours cette même pudeur qui est particulièrement sensible dans la dernière séquence de *La larga marcha* où la torture est pourtant très directement évoquée. Le narrateur, qui adopte le point de vue de Carmelo, emploie en effet des termes qui traduisent la violence des

« interrogatoires » – « golpes y preguntas », « palizas » (LLM, p. 389) –, mais sans jamais évoquer la douleur ressentie, ce à quoi invite pourtant la focalisation interne. En revanche, le narrateur utilise la vision qu'a Carmelo de ses compagnons de route qui subissent le même sort, pour traduire des souffrances qui semblent alors relever de l'indicible :

En los sótanos de la Dirección General de Seguridad no había espejos en los que mirarse la cara, pero una noche, a través de la mirilla de la celda, vio pasar a Helena entre dos guardias. Tenía los cabellos revueltos, dos moretones bajo los ojos y manchas de sangre secas en la mejilla. Fue una imagen que le sirvió de espejo para reconocerse él mismo y que lo conmovió. [...] Un par de noches más tarde, fue a Gregorio a quien vio pasar entre dos guardias. Lo reconoció por el jersey amarillo que vestía su amigo el día en que los detuvieron, porque no pudo verle la cara: los guardias lo llevaban cogido de las axilas, arrastraba los pies sobre las baldosas del corredor, sin apoyarlos, y llevaba la cabeza envuelta en una venda en la que destacaba una enorme mancha oscura. Pocas horas después le tocó a él ser arrastrado por el corredor entre dos guardias que lo cogían por las axilas, pero de ese paseo no se enteró porque cuando lo llevaron estaba inconsciente. (LLM, p. 391-392)

Cette longue citation met en évidence le refus d'exprimer la souffrance depuis la focalisation interne ; l'expérience douloureuse est abordée quand le personnage focal est témoin de ce qu'exprime l'apparence physique de ses amis, puis c'est le narrateur omniscient qui vient prendre le relais de l'intériorité du personnage.

De même, dans *La caída de Madrid*, l'exécution de Enrique Roda est toujours évoquée de façon tangentielle, en particulier dans le fragment où Guillermo se souvient des ordres donnés par le commissaire Arroyo qui fait de Franco une figure christique qui a besoin de ses deux larrons pour marcher vers la mort : « le había hablado de que hasta Cristo, para morir, se hizo acompañar por dos ladrones [...]. Le había dicho que a Franco, a la hora de morir, ya le acompañaba un ladrón, el del tiro detrás de la oreja, pero que hacía falta otro » (LCM, p. 272). Enrique Roda va donc être exécuté, ce qui n'est pas directement raconté dans le récit, si ce n'est à travers l'association d'idée proposée par Guillermo entre le chat dévorant un oiseau et Enrique Roda :

[el gato] jugaba con la cabeza de un pájaro, y también advirtió [Guillermo] que al lado estaban las puntas de las alas del animal, que eran pardas, un gorrión, y había algunas pequeñas plumas esparcidas encima de los baldosines. Hasta le pareció distinguir una mancha de sangre al extremo de los pedazos de ala. [...] Las alas mutiladas, las plumas le habían traído el nombre del preso, Enrique Roda, y había sentido deseos de vomitar. (*Ibid.*, p. 264)

C'est également de façon elliptique que le narrateur indique dans *La larga marcha* l'inégalité des risques encourus et de la répression en fonction de la classe d'origine des personnages concernés. À ce propos, Jean Vila a montré la portée tragique des non-dits dans le dénouement de *La larga marcha* :

Lorsque le groupe est arrêté, seuls les quatre membres issus des classes populaires semblent être jetés en prison et torturés. Semblent, car rien n'est dit explicitement par le texte, on ne peut que constater, dans le dernier chapitre qui narre les séances de torture, l'absence des jeunes bourgeois, une absence qui paraît bien signifier qu'ils n'ont pas subi le même sort que les autres. Si la rébellion relève du simulacre, il n'en va pas de même de la répression qui, elle, est bien réelle mais s'abat de façon discriminée sur les étudiants selon leur appartenance sociale. Chez Rafael Chirbes, l'humour n'est pas un regard complaisant porté sur une jeunesse dont les idéaux révolutionnaires seraient démythifiés, car au-delà surgit toujours la question du pouvoir économique qui exerce sa répression sur les individus selon les appartenances de classe¹³⁴.

La justesse de cette analyse, qui pointe une caractéristique de l'écriture de *La larga marcha* – une écriture elliptique, pudique et suggestive – est corroborée par ce que disent explicitement les autres textes de Rafael Chirbes à propos de la répression qui s'abat sur les étudiants. Une autre constante dans la peinture de l'Espagne franquiste apparaît : le passage des jeunes militants de gauche par les geôles de l'état autoritaire. Dans *Los disparos del cazador*, un des fragments des carnets de Manuel Císcar retranscrits par le narrateur, insiste sur le passage rapide de Manuel en prison :

[...] acabé en la cárcel, aunque por pocos días, claro está, porque removió [el padre] todas sus influencias para conseguirme enseguida una orden de libertad. Aún hoy me cuesta perdonarle aquella

¹³⁴ Jean Vila, « La génération des fils : Mémoire et histoire dans le roman espagnol contemporain », in Annie Bussière-Perrin (Coord.), *op. cit.*, p. 211.

vergonzosa salida mientras los otros cuatro compañeros que habían sido detenidos conmigo continuaban en prisión. (LDC, p. 105)

On retrouve la même idée dans *Los viejos amigos* à travers les souvenirs d'Amalia qui se rappelle son expérience de la prison et la sortie immédiate de son traître de mari, Narciso, et de la jeune Laura, alors qu'elle-même, enceinte, non seulement ne bénéficiera pas de l'appui de leurs relations, mais en plus sera trompée¹³⁵ :

Y no me refiero al pacto que Narciso hizo con la policía, su padre mediante, para que lo soltaran inmediatamente a cambio de referirles de pe a pa las actividades del grupo [...]. En la célula justificamos la salida de él porque fue el único de todos nosotros que, cuando nos detuvieron, no guardaba ni un panfleto, ni un papel con una cita anotada, nada que pudiera incriminarlo. La salida de ella era más explicable: una niña rica (apenas veinte años) y con una rama familiar (la paterna) muy bien relacionada con la política y la diplomacia franquistas. Era evidente que tenía todas las cartas en la mano para salir con la ficha en blanco. (LVA, p. 167-168)

d – Les nouveaux riches vs la misère

La consolidation d'une nouvelle classe de riches dont la fortune se construit grâce à de douteuses activités liées au marché noir ou à la spéculation immobilière est un thème présent dans tous les romans de Rafael Chirbes. Dans *La buena letra*, il apparaît en toile de fond, lié aux difficultés d'approvisionnement ; en revanche, dans *Los disparos del cazador*, le discours de Carlos sur son enrichissement est très explicite¹³⁶, de même que dans *La larga marcha* les activités douteuses de Luis

¹³⁵ Narciso et la jeune Laura ont une liaison amoureuse alors qu'Amalia passe plusieurs mois en prison à voir son ventre s'arrondir.

¹³⁶ « Llegábamos de fuera dispuestos a conquistar una ciudad en la que resultaba fácil conseguir lo imposible. Bastaba un contacto, una puerta (a veces, sólo una ventana) por la que entrar en ese mundo de negocios veloces en el que todo se vendía y se compraba con avidez: el güisqui, el champán, la penicilina, el cemento, la morfina, el caviar, la seda con diseños de París. A nosotros nos bastaron un par de direcciones de proveedores con quienes nos puso en contacto Manolo, el hermano de Eva, antes de salir de Misent, y nuestras enormes ganas de trabajar y vivir » (LDC, p. 28). Un peu plus loin, Carlos se souvient des propos que lui a tenus son ami et futur associé, Ort, lors de leur arrivée à Madrid, en l'emmenant au-delà de Cuatro Caminos : « Todo esto, todo lo que abarca tu mirada, esta enorme extensión de tierra miserable, hasta aquellas montañas, no es más que un inmenso solar que está esperando que alguien tenga la cortesía de edificarlo." Y, dándose la vuelta y poniéndose de cara a la ciudad, añadió: "Y ahí está el mercado." Era una invitación a asociarme con él, que yo acepté » (*Ibid.*, p. 30).

Coronado sont clairement rattachées au marché noir¹³⁷. Enfin, la base de la fortune de José Ricart, dans *La caída de Madrid*, provient d'un trafic d'œuvres d'art¹³⁸.

J'ai déjà souligné que de nombreux personnages abandonnent les idéaux républicains pour privilégier leur ascension sociale, en particulier grâce au mariage avec une jeune fille issue de la meilleure société proche du régime. Jean Vila signale, avec raison, que « les romans de Chirbes ont pour protagoniste la nouvelle classe d'affaire de l'après-guerre »¹³⁹ en prenant pour exemple dans *La larga marcha* le couple formé par Gloria Seseña et l'ex-secrétaire Ramón Giner¹⁴⁰ ; mais cette présence est toujours mise en opposition avec tous ceux qui souffrent de la misère, du froid, de la faim, de la répression, qui essaient de s'en sortir également par le marché noir mais aussi, dans le cas des femmes, grâce à des activités telles que la couture (Ana Císcar, Elvira Rejón, Luisa Montalbán par exemple) ou la prostitution, avec l'exemple de la femme de José Pulido, obligée de se compromettre avec le boulanger du village pour nourrir sa famille.

Finalement, les thèmes abordés pour reconstruire le passé de la guerre et du franquisme sont inévitablement peu originaux, communs à de nombreux romans, comme si la littérature les avait épuisés¹⁴¹. L'originalité sera donc plus patente

¹³⁷ « [Roberto] le propuso un reparto de mercancías que cada día cambiaba de recorrido, y de clientes, pero que le dejó buenos beneficios. Suponía que era penicilina, morfina, cocaína, o cosas así, que por entonces se cotizaban en el mercado negro » (LLM, p. 54).

¹³⁸ « [...] habían escondido un montón de obras de arte. Unos decían que había sido el padre, otros que el suegro, pero todo el mundo coincidía en que buena parte de esa colección de la que tanto presumía Olga tenía su origen ahí, al margen de lo que vendieron y traficaron » (LCM, p. 137).

¹³⁹ Jean Vila, « La génération des fils : Mémoire et histoire dans le roman espagnol contemporain », in Annie Bussière-Perrin (Coord.), *op. cit.*, p. 207.

¹⁴⁰ Le même schéma est repris avec Carlos Císcar et Eva Romeu (*Los disparos del cazador*).

¹⁴¹ Dans cette partie, mon propos n'est pas de faire une analyse détaillée de l'intertextualité. Toutefois, Ana Luengo a montré par exemple le possible rapport entre le narrateur de *La gallina ciega* de Max Aub et le professeur Chacón, personnage d'exilé dans *La caída de Madrid* (Ana Luengo, « *La caída de Madrid* en 1975: novela que puede leerse en filigrana –una segunda lectura tras *La gallina ciega* », [A paraître]). Son analyse est suggestive, quand elle cite certaines réflexions du narrateur de *La gallina ciega* sur la vie des exilés intérieurs : « La terrible soledad del intelectual liberal español que se quedó aquí en 1939 o regresó años más tarde (los que sean) a querer trabajar. Si rico y desengañado: en su piso o finca, callado, inmóvil, ignorante; si no, trabajando en lo que no le interesa o echado a punta de pistola (como Bergamín). No hablo del político que vino a jugarse el físico y de eso vive como vivió, clandestino de sí mismo, sino del triste encerrado en su piso, a lo

dans la forme et dans le traitement de la matière historique depuis le présent de l'écriture. D'ailleurs, l'auteur admet que si son œuvre présente quelque aspect novateur, il est bien à chercher dans le rapport présent/passé :

Cuando la gente dice "me he quedado sin dormir leyéndome tu libro porque no lo podía dejar", [...] hay que entender que el lector está diciendo que le estás contando algo nuevo y ese algo nuevo no son los bombardeos de Madrid durante la guerra, ni las manifestaciones estudiantiles de los sesenta, eso ya se lo han contado y no son la esencia de tu libro, que busca tensar el arco de su construcción, de su arquitectura novelesca, y de su prosa, partiendo de unos elementos que atraviesan esas anécdotas, pero que son otros. Las claves del arco no están en la reconstrucción de eso, que no sería más que un pastiche, sino en la lectura de un devenir desde el alma de hoy, desde las quiebras del individuo y la sociedad de hoy. Alguien ha podido leer mis tres últimas novelas como novelas de la postguerra. Quien lo haya hecho así, ha cometido un error: son novelas de hoy. De por qué estamos como estamos. De quiénes somos, pero no nuestros padres sino nosotros, hoy¹⁴².

Les premiers fragments consacrés à Vicente Tabarca, le médecin républicain et insomniaque de *La larga marcha*, sont à ce titre exemplaires. Grâce à la focalisation interne, le narrateur reproduit le point de vue de cet homme de science vaincu, et dépeint la misère omniprésente dans une capitale devenue un gigantesque cimetière, peuplé de cadavres et de fantômes, avec des échos très explicites du poème de Dámaso Alonso, « Insomnio »¹⁴³ :

sumo con su mujer; en el mejor de los casos, con sus libros, releyendo, tomando el sol, refugiado por partida doble: el que no soportó el país que le tocó ni es soportado por el suyo, a su regreso. Se queda en casa, viviendo lo que fue, viéndose como en aquel tiempo, imposibilitado para el futuro como lo está para el presente ». Si le passage cité permet d'établir un rapport entre *La caída de Madrid* et *La gallina ciega*, le texte de Max Aub renvoie aussi à la figure de Vicente Tabarca, comme exilé de l'intérieur dès les années suivant la guerre alors que le professeur Chacón le devient, à son retour du Mexique, dans une Espagne qu'il ne reconnaît pas. Le rapprochement des deux personnages – Chacón et Vicente Tabarca – à partir de l'idée de l'exil intérieur, rendu possible par cette lecture de *La gallina ciega* qui a pu nourrir l'imaginaire de Rafael Chirbes, est renforcé par une même situation géographique des appartements où ils vivent en reclus, à proximité de la *calle Princesa*. Par ailleurs, on connaît l'admiration de Rafael Chirbes pour l'œuvre de Max Aub (voir en particulier dans *El novelista perplejo*, Rafael Chirbes, « De lugares y lenguas », p. 117-136, « El héroe inestable », p. 137-143, « El yo culpable », p. 169-196).

¹⁴² Antonio José Domínguez, art. cit., p. 65.

¹⁴³ Avant la référence explicite au poète espagnol, la présence de l'intertexte est, rétrospectivement, repérable au début du premier fragment car le personnage est en premier lieu défini comme un insomniaque avec les expressions « en esas largas horas que pasa en vela » et « en esas largas noches de insomnio » (LLM, p. 43) qui sont des échos des vers de D. Alonso – « [...] y paso largas

¿Quién podría levantar la voz en aquel cementerio por el que circulaban los hombres como silenciosos cadáveres? Dámaso había publicado un libro en el que se decía que Madrid era una ciudad de un millón de cadáveres. Y tenía razón, por más que no se hubiera destacado por sus ideas de izquierdas. En eso, al menos, había puesto el dedo en la llaga. Él mismo, Vivente Tabarca, era un cadáver, y su mujer, otro: cadáveres que inexplicablemente seguían engendrando. (LLM, p. 50)

L'assimilation du personnage à un cadavre ou à un fantôme réapparaît comme un leit-motiv dans le troisième fragment consacré à l'histoire de Vicente Tabarca, comme si le personnage ne pouvait que se faire l'écho de ce qu'a déjà exprimé le poète en 1944 :

[...] él mismo había pasado a ser sólo un cadáver [...]. Alejandro Muñoz Tabarca no le había salvado la vida, sino que había canjeado una rápida muerte causada por descarga de fusil, por otra, lenta, desolada muerte por ignominia. Morir poco a poco y en la nada, ser nada más que un amargo fantasma, para quien todo ha concluido. (LLM, p. 92)

Ahora lee, pasea por el pasillo de la casa, como un fantasma pasearía por un panteón. (*Ibid.*, p. 92-93)

Toute la monotonie de cette vie est en outre perceptible dans cette phrase rythmée par les allitérations en [P].

De même, la misère de Madrid dans les années qui suivent la guerre a déjà trouvé son expression, dès 1951, dans *La colmena* de Camilo José Cela¹⁴⁴ et pourtant le point de vue de Vicente Tabarca garde une profonde originalité quand le narrateur décrit la perception qu'il a de la faim et la misère, en tant que médecin depuis son triste cabinet, qui devient un observatoire privilégié des années noires :

horas oyendo gemir [...] / Y paso largas horas gimiendo [...] / Y paso horas preguntándole a Dios [...] » (Dámaso Alonso, « Insomnio » (*Los hijos de la ira*), in *Antología poética*, Madrid, Alianza Editorial, 1979 (Sélection et prologue de Philip W. Silver, p. 57-58).

¹⁴⁴ Geneviève Champeau a défini le Madrid de *La colmena* comme une ville-cimetière, ce qui rappelle aussi le vers de Dámaso Alonso et la perception de la capitale par Vicente Tabarca (Geneviève Champeau, *Les enjeux du réalisme sous le franquisme*, op. cit., p. 204 et 224). Un rapprochement entre, d'une part, *La larga marcha* et *La caída de Madrid* et, d'autre part, *La colmena* a également été proposé par Nathalie Sagnes-Alem qui s'intéresse, à juste titre, à la parenté des structures : « Il existe une certaine parenté entre les deux derniers romans de Rafael Chirbes et les textes classiques du réalisme social des années cinquante. Dans *La colmena* de Camilo José Cela ou dans *La noria* de Luis Romero, le cloisonnement de l'espace textuel et sa fragmentation reflètent aussi une forme d'incommunicabilité sociale » (Nathalie Sagnes-Alem, « *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes, représentations et enjeux de la transition », art. cit., p. 313-314).

[...] con la esperanza de que llegara un paciente: mujeres tristes, con migrañas, con inflamaciones de ganglios, niños que lo que tenían sobre todo era hambre, desnutrición, malformaciones y carencias fruto de la desnutrición, y él ponía el fonendo sobre aquellos pechos frágiles y escuchaba respirar el hambre que se transmitía a través de los cables, que se comunicaba de cuerpo a cuerpo –del ajeno al suyo, y viceversa– a través de los cables, porque él también veía mover sus alas a aquel fantasma que amenazaba a su mujer, a sus hijas, a él mismo. (*Ibid.*, p. 98-99)

Ces motifs récurrents rappellent à quel point la guerre et le franquisme sont présents dans l'œuvre chirbienne pour expliquer la genèse du présent démocratique et traduire certains sentiments de désillusion. Tout comme les personnages qui traversent les différents romans, ils rendent l'univers créé par Rafael Chirbes familier à un lecteur fidèle. Les mêmes conclusions pourraient être tirées d'une analyse des lieux récurrents, qu'il s'agisse de Madrid comme centre de pouvoir¹⁴⁵, du Levant Méditerranéen – avec des espaces qui renvoient à un hors-texte localisable, comme Denia ou Jávea, mais aussi des espaces fictionnels où l'auteur transpose discrètement mais librement des expériences plus personnelles, tels que Bovra ou Misent – ou encore de lieux symboliques comme l'orphelinat vu comme une représentation de l'ordre, de l'austérité et de la répression¹⁴⁶.

Ces récurrences signalent que la représentation littéraire de la guerre et du franquisme se construit souvent à partir d'invariants. Elles mettent, en outre, l'accent sur les obsessions de l'auteur qui projette avec une grande pudeur dans son univers fictionnel ses propres blessures, ses propres traumatismes et ceux de toute une génération pour broser une fresque de l'Espagne depuis la guerre

¹⁴⁵ Voir Rafael Chirbes, « Madrid-Castellana: la gran vía del poder », *El viajero sedentario*, op. cit., p. 274-284.

¹⁴⁶ En particulier, l'orphelinat de León dans *La larga marcha* où se sont connus Raúl Vidal et José Luis del Moral et celui de Ávila dans *La caída de Madrid* dont se souvient Lucio (LCM, p. 119). Dans ce même roman, Enrique Roda se rappelle également l'orphelinat où il a été envoyé après la mort de ses parents ; c'est son arrivée en prison et la vue du couloir qui déclenchent le souvenir grâce auquel Enrique établit un parallélisme entre les deux espaces – les expressions « aquel sitio » et « otro sitio » désignant l'orphelinat : « A lo mejor no había empezado a acordarse de aquel sitio por culpa de la lluvia, sino por cómo era el pasillo por el que lo habían metido, y que era idéntico al del otro sitio y olía igual » (*Ibid.*, p. 240). Il est révélateur également que le personnel de l'orphelinat soit désigné par le terme « celador » commun à l'univers carcéral.

jusqu'à la fin du XXe siècle, comme le souligne l'éditeur Jorge Herralde : « Chirbes ha trazado un friso insustituible de la historia de España desde la Guerra Civil hasta nuestros días »¹⁴⁷.

4 – Des textes au paratexte

Si les parties précédentes ont mis en évidence de nombreux points de contact entre les différents romans de Rafael Chirbes, l'analyse des relations entre certains textes et le paratexte renforce cette impression de circulation, de perméabilité entre les romans, de cohérence des mondes fictionnels. Il n'est pas question ici d'analyser dans le détail le phénomène le plus courant qui est l'inclusion du titre dans le texte mais plutôt d'interroger les textes qui reprennent, parfois sur le mode du commentaire, des éléments paratextuels des romans antérieurs de l'auteur : le titre ou les illustrations des couvertures.

a – Texte/titre

Le titre du second roman de Rafael Chirbes, *En la lucha final*, est lourd de signification et établit avec le lecteur potentiel un pacte de lecture immédiat puisqu'il reprend le vers mondialement connu de *l'Internationale*, plaçant le roman sous le signe des luttes révolutionnaires, de la solidarité, d'un futur radieux ; dans une optique de la réception, le lecteur est, d'emblée, situé dans un système de références familier qui implique, comme l'a montré Hans Robert Jauss, un horizon d'attente bien défini¹⁴⁸, même si en cours de lecture, la visée ironique du titre sera vite perçue. C'est aussi cette union des « damnés de la terre » que représente l'hymne à la fin de *La larga marcha* ; alors que les jeunes protagonistes sont emprisonnés, torturés et isolés dans les cellules du sous-sol de la Direction

¹⁴⁷ Cité par Emma Rodríguez, art. cit.

¹⁴⁸ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 (pour la traduction française).

Générale de Sécurité, Carmelo entonne le chant en signe de solidarité avec Helena et d'autres voix anonymes lui répondent¹⁴⁹ :

Excitado por la piedad, se puso [Carmelo] a silbar "La Internacional" con la cara pegada a los hierros de la mirilla y pensando que Helena estaría escuchándolo, y que en aquellas notas encontraría una medicina. Mientras silbaba, notó que los ojos se le llenaban de lágrimas y que luego las lágrimas se desbordaban y le caían por la cara. Alguien respondía a su canción, acompañando con la voz la música de sus silbidos. "Agrupémonos todos en la lucha final", decía aquella voz que llegaba desde algún lugar para acordarse con la melodía que Carmelo silbaba. (LLM, p. 390)

La référence au chant révolutionnaire est d'autant plus importante, dans ce roman, que les titres des deux grandes parties renvoient à des classiques du genre – « El ejército del Ebro » et « La joven guardia » ; le texte du deuxième, en outre, inclut dans son refrain l'expression clef de l'*Internationale* : « es la lucha final »¹⁵⁰. En réalité, en optant pour le titre *En la lucha final*, quelques années auparavant, l'auteur manie l'ironie puisque le roman de 1991 s'intéresse à ce que sont devenus dans les années 80 d'anciens compagnons de lutte et souligne leur individualisme et leur opportunisme social. Amelia est emblématique du comportement paradoxal de ces quadragénaires, comme le relève son mari, Carlos :

Igual que esos ateos liberales acaban pidiendo un confesor en el último momento, por si acaso existía el cielo, Amelia sigue guardándose en la manga la carta de la Revolución. Por si aún llegan las barricadas y se apunta a participar en la lucha final contra ese capitalismo que tanto odia y del que tanto disfruta. (ELF, p. 31)

¹⁴⁹ Amalia, dans *Los viejos amigos*, se souvient d'une anecdote similaire vécue par Magda et par elle-même alors qu'elles étaient en prison : « Años antes, la habían detenido [a Magda] con nosotros. Cantó la Internacional en los pasillos de los sótanos de la DGS y algunas voces procedentes de las celdas la acompañaron en ese canto; voces de viejos encarcelados. Yo también canté y lloré en aquel sótano oscuro y apestoso. Fue uno de esos momentos en que la vida parece que cobra todo su sentido, se vuelve completa, uno de esos momentos en los que puedes morirte y ya está, lo has hecho todo » (LVA, p. 125). Dans le passé remémoré, qui sert de contrepoint au moment présent de l'énonciation, l'*Internationale* incarne encore l'espoir futur d'un monde plus juste.

¹⁵⁰ Je cite quelques vers du refrain de *La joven guardia*, dans leur traduction espagnole : « Es la lucha final que comienza, / la revancha de los que ansían pan; / en la revolución que está en marcha / los esclavos el triunfo alcanzarán ». L'expression « La joven guardia » est peut-être aussi un clin d'œil au titre du roman d'Alexandre Fadeev, *La jeune garde* (1945), exemple du réalisme socialiste russe avec son cortège de héros positifs, que sont loin de représenter les jeunes madrilènes des années 60.

Construite autour d'un groupe d'amis, anciens militants de la même université, la trame de *En la lucha final* annonce *Los viejos amigos* comme peut le laisser présager cette désignation du « grupo de A. » défini comme « los viejos amigos de la Facultad » (*Ibid.*, p. 131)¹⁵¹. Déjà, dans *En la lucha final*, le sens du roman est plus orienté vers la « fin de la lutte » que vers « la lutte finale ». Cette idée est reprise avec un plus grand pessimisme et un ton beaucoup moins léger dans *Los viejos amigos* qui intègre à sa lettre quelques vers déformés de l'hymne, pour en inverser le sens :

Eso fuimos. Personajes anónimos de las contemporáneas guerras de religión: discutían los dos bandos acerca de si el paraíso debía llegar después de la muerte o se tenía que instaurar en la tierra. [...] Cayó el muro de Berlín y la guerra ha terminado, ya sabemos, una vez más [...], que, en la tierra, no se instalará el paraíso. Abajo parias de la tierra; de bruces, famélica legión. ¿Qué vendrá ahora? Una nueva era. La nueva hoguera arde poderosa y la caldera de Pedro Botero ya hierve en el salón del mundo. Sólo queda echarse de cabeza en el agua hirviendo y dejarse cocer. (LVA, p. 213)

Cette « lucha final » qui devient « final de la lucha » tisse un lien entre *En la lucha final* et *Los viejos amigos*, entre un des premiers romans (commencé en 1987) et le dernier, publié en 2003 ; de fait, le pessimisme de l'auteur se prolonge bien au-delà des années 80.

Le roman *Los viejos amigos* convoque, en outre, mais de façon moins directe, *La caída de Madrid* quand Rita explicite la raison de la réunion des « Vieux amis », à une date précise, en tenant un discours très critique sur la mémoire, son utilisation et son pouvoir manipulateur : « Me llamó la ex célula de Unidad de Comunistas en pleno, para decirme que acudiera hoy a cenar con ellos a Nicolás [...]. Para celebrar no sé qué aniversario de la caída. De derrota en derrota hasta la victoria final. Y, encima, deciden celebrar el evento en Madrid » (LVA, p. 49). Le lecteur apprend dès la première page que le dîner a lieu à la mi-novembre, ce qui permet

¹⁵¹ Cette même expression avait déjà été placée dans la bouche de Silvia qui dit à Ricardo : « ya no son tus viejos amigos » (ELF, p. 70).

de déduire que les personnages célèbrent peut-être la mort de Franco. L'emploi du substantif « caída » et la précision sur le lieu de la rencontre sont un clin d'œil au roman précédent de Chirbes *La caída de Madrid* et renforce l'importance de ce titre qui renvoie, non pas à la capitulation de 39, mais à la fin de la dictature, avec une visée pessimiste due à la distance temporelle qui sépare l'écriture du roman des faits narrés.

b – Texte/illustration de couverture

Dans *La caída de Madrid*, le personnage de l'avocat Taboada fait explicitement référence à des tableaux du peintre valencien Juan Genovés dont une des œuvres sert d'illustration à la couverture de *La larga marcha*. L'avocat tient à l'ouvrier Lucio, compagnon de lutte, un discours sur le rôle et la place de l'ouvrier dans la société et dans l'écriture de l'Histoire qui se termine par ces affirmations :

Con el tiempo seréis un ejército de hormigas sobre la superficie de la luna. ¿Has visto esos cuadros de tu ex camarada Genovés? ¿Esas multitudes que son sólo puntos negros que parece que corren en determinada dirección o que se dispersan? Sois vosotros. Vosotros esa desbandada de silenciosos microbios vistos desde una lente. Nosotros contaremos de qué escapabais y hacia dónde corríais. (LCM, p. 155)

La comparaison entre la masse humaine menacée et des fourmis est un renvoi direct au *Punto de Mira II* qui illustre la couverture de *La larga marcha* mais peut aussi être mise en relation avec la fameuse scène des escaliers d'Odessa du film russe *Le cuirassé Potemkine*, évoquée dans le texte de *Los viejos amigos* et présente dans le paratexte de ce dernier roman.

Le tableau de Juan Genovés propose un programme de lecture du roman *La larga marcha* qui rejoint le projet de l'artiste engagé proche du réalisme social : la dénonciation d'un pouvoir totalitaire menaçant une masse anonyme qui semble fuir ; toutes les silhouettes sont uniformisées, placées sur un même plan et vues à travers un viseur ou un téléobjectif qui introduit un effet de plongée écrasante. La simplicité chromatique, comme la simplicité de la composition, est à l'image de la structure d'un pouvoir répressif à la merci duquel se trouve cette masse anonyme

dont les propos de Taboada accentuent l'insignifiance absolue. L'effet de plongée renvoie également à l'idée de la dictature et, encore une fois, c'est le texte de *La caída de Madrid* qui en fournit l'interprétation quand le narrateur détaille le contenu idéologique du séminaire du Professeur Juan Bartos à l'Université de Madrid en 1975, à la veille de la mort du dictateur :

Habían estudiado durante todo un curso y parte del siguiente el lenguaje de las dictaduras fascistas: [...]. El concepto de pueblo como algo que se ve desde una montaña, la masa anónima y monocroma que se arrastra por la llanura [...]. Al comparar las diferencias entre los dictadores fascistas y los líderes revolucionarios, habían llegado a la conclusión de que los unos miraban a la humanidad desde arriba como una monótona multitud –camisas azules, camisas pardas, camisas negras– mientras que los otros surgían como una emanación de las masas y se movían en ellas como peces en el agua (que hubiera dicho el presidente Mao). (*Ibid.*, p. 93-94)

Cette analyse du rapport dictateur/peuple à partir du regard n'est pas sans rappeler le tableau de Juan Genovés. En outre, la fin de la citation introduit la référence à Mao, ce qui peut être perçu comme un clin d'œil au titre de *La larga marcha*.

Dans le dernier roman de Rafael Chirbes, *Los viejos amigos*, un des narrateurs, Carlos, se souvient de son passé de militant et propose des représentations de ce qu'a pu être pour lui la révolution à partir de références cinématographiques qui rappellent le tableau de Genovés grâce à l'assimilation, une fois encore, des hommes et des fourmis : « Paisajes nevados en viejas películas en blanco y negro, manchas blancas, manchas negras que corren como espantadas hormigas sobre la superficie blanca; manchas que, a veces, ocupan toda la pantalla y se convierten en caras humanas » (LVA, p. 13). Plus avant, dans le même discours, Carlos répète la comparaison en faisant référence à la scène emblématique de la répression russe sur les escaliers d'Odessa : « Esos seres como hormigas espantadas en las escaleras del embarcadero del puerto de Odessa » (*Ibid.*, p. 14). La citation de la scène du *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein éclaire le choix de l'illustration de la couverture, où la même scène est revue par el Equipo Crónica dans *El acorazado Potemkin* (1971).

La re-élaboration de la scène et la coexistence du noir et blanc (qui renvoie à la scène initiale) et de la couleur (signe du passage du temps) soulignent le rapport entre la situation russe du début du XXe siècle et la situation espagnole encore à la fin des années 60 et au début des années 70. L'insignifiance de l'homme face au pouvoir répressif se manifeste comme élément clé de l'œuvre de Rafael Chirbes et tisse des liens entre divers romans grâce aux rapports entre les différents textes et le paratexte. D'ailleurs, ces hommes-fourmis sont constamment décrits ou représentés sur une surface blanche : « superficie de la luna » (*La caída de Madrid*), « paisajes nevados », « superficie blanca » (*Los viejos amigos*), ou encore le rond clair qui matérialise le point de mire de Juan Genovés. La surface du disque semble avoir été divisée par un effet de pliage, de sorte que les êtres microscopiques se détachent comme sur une feuille de papier qui devient la page noircie par l'écriture. Ce possible rapport entre la fourmi et l'écriture est, en outre, justifié par certaines formulations de l'auteur lorsqu'il définit ce que sont pour lui la lecture et l'écriture : « Leer: un interminable y monótono desfile de hormigas negras pasa ante nuestros ojos durante horas y horas, palabras, frases, párrafos, silenciosa uniformidad, frente al estallido de lo que se llama audiovisual »¹⁵² ou encore « la novela, por su sequedad, ejército de monocromas hormigas »¹⁵³.

Cette masse monochrome est alors celle qui emplit le roman, elle est le centre de l'œuvre, sa raison d'exister, en particulier dans le cas de *La larga marcha* qui a pour ambition de broser une fresque totalisante où tous les personnages sont traités sur le même plan, qu'ils soient bourgeois, paysans, ouvriers, phalangistes, partisans du régime ou républicains. De façon plus générale, l'auteur s'intéresse à l'histoire du temps présent (ou du passé récent) en s'opposant délibérément à l'Histoire officielle, en se désintéressant de l'Histoire événementielle pour privilégier une plongée dans l'« intrahistoire » chère à Unamuno : encore une façon de dénoncer un certain pouvoir totalitaire, celui de l'Histoire officielle¹⁵⁴.

¹⁵² Rafael Chirbes, « El novelista perplejo », *El novelista perplejo, op. cit.*, p. 18.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Je reviendrai sur ces deux aspects dans la deuxième et la troisième parties.

La mise en relation des textes et du paratexte a permis de mettre en relief la perte des idéaux, avec l'inversion du sens de *la lutte finale*, l'échec de toute révolution, l'insignifiance de la classe ouvrière, placée parfois au centre des romans mais condamnée à être exclue de l'Histoire. Elle souligne alors la distance critique de l'auteur par rapport aux mythes révolutionnaires depuis le présent de l'écriture, grâce à la connaissance que lui apporte la distance temporelle qui le sépare des événements narrés. Cette idée semble déterminer le choix de certains titres ironiques comme *En la lucha final* ou *La caída de Madrid* déjà commentés, mais aussi *La larga marcha*. Ce dernier renvoie littéralement à la longue marche de Mao et donc au mythe fondateur de la Révolution Chinoise. Mais, symboliquement, il désigne le chemin collectif parcouru, depuis la guerre et pendant le franquisme par une première génération qui perd son identité, qui part à la dérive, à l'image du chien famélique dont la déambulation clôt la première partie du roman. Le lecteur suit, en outre, « la longue marche » entreprise par les enfants sur le chemin de la révolution et de l'opposition au franquisme, laquelle se termine dans l'enfer des sous-sols de la Direction Générale de Sécurité. La lecture du titre fait passer du mythe fondateur à l'échec d'un parcours collectif et d'un cheminement individuel.

C'est donc grâce à l'écriture, au centre de laquelle se trouvent les hommes-fourmis, que Rafael Chirbes revient inlassablement sur les thèmes qui lui sont chers, sur l'Histoire récente de son pays, accordant à la mémoire une place de choix, en tant qu'elle est constitutive de l'identité. Il crée une œuvre d'une telle cohérence que celle-ci est constamment redéfinie par les critiques à chaque nouvelle parution et l'auteur lui-même qualifie *La larga marcha* de « novela de todas las novelas »¹⁵⁵. Ainsi Nathalie Sagnes-Alem considère-t-elle, à juste titre, que *La buena letra* et *Los disparos del cazador* forment un diptyque et que *En la lucha*

¹⁵⁵ Helmut C. Jacobs, « Entrevista con Rafael Chirbes », art. cit., p. 187.

final contient les principaux motifs de *La larga marcha* et *La caída de Madrid*¹⁵⁶ et, pour sa part, Ana Luengo choisit *La caída de Madrid* pour y analyser la présence de la mémoire collective parce que ce roman « aúna los temas que ya Chirbes había desarrollado en *En la lucha final*, *La buena letra*, *Los disparos del cazador*, *La larga marcha* »¹⁵⁷. Et finalement *Los viejos amigos* est une réécriture de *En la lucha final* comme cela a été souligné : « En buena medida, Chirbes reescribe esa otra novela suya [*En la lucha final*] y, aparte diferencias técnicas, le añade un sentido que procede de la mayor perspectiva temporal para juzgar esta etapa histórica »¹⁵⁸.

Au-delà des motifs récurrents et des archétypes sociaux, c'est par le biais des personnages homonymes et grâce aux commentaires des textes sur le paratexte d'autres œuvres que l'ensemble des romans de Rafael Chirbes affiche la perméabilité des univers diégétiques et l'ambition de l'auteur de produire une œuvre totalisante. Les échos ou les similitudes entre les histoires racontées et le brouillage des frontières entre textes et paratextes relèvent de ce que Gérard Genette appelle la métalepse¹⁵⁹, figure par laquelle l'auteur manifeste sa présence dans des mondes de fiction et qui dessine les contours du lecteur convoqué. Dans le cas présent, l'invitation à établir des passerelles entre les différents mondes fictionnels et les clins d'œil lancés vers d'autres objets livres s'adressent, de toute évidence, au lecteur fidèle qui trouve dans chaque nouveau roman une variation du Même, largement dépendante du temps de l'écriture et donc de la distance

¹⁵⁶ Nathalie Sagnes-Alem, « *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes : représentations et enjeux de la transition », *op. cit.*, p. 312.

¹⁵⁷ Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria*, *op. cit.*, p. 206.

¹⁵⁸ Santos Sanz Villanueva, « *Los viejos amigos*, Rafael Chirbes » (http://www.elcultural.es/Historico_articulo.asp?c=7228).

¹⁵⁹ Un article de Randa Sabry est consacré aux relations texte/paratexte. L'auteur y souligne le peu de cas que le texte fait du paratexte pour mettre en exergue « une exception notoire : la métalepse, figure de l'infraction et du brouillage des limites, qui permet en régime narratif toutes sortes de transgressions, entre autres l'allusion, dans le texte même, à certaines données paratextuelles » (« Quand le texte parle de son paratexte », *Poétique*, n° 69, 1987, p. 83). Notons que, dans le cas présent, l'infraction attire d'autant plus l'attention que le texte peut faire allusion au paratexte d'autres romans, ce qui n'est pas envisagé dans l'article cité. Depuis la publication de ce numéro de la revue *Poétique*, Gérard Genette a consacré un livre entier à cette figure fréquemment utilisée dans le roman espagnol contemporain : Gérard Genette, *Metalepse*, Paris, Seuil, 2004.

temporelle qui sépare le narrateur, mais surtout l'auteur, des faits narrés et/ou remémorés¹⁶⁰.

¹⁶⁰ L'introduction d'une communication d'Ana Luengo, présentée lors d'un colloque à l'Université de Berne, est emblématique de ce plaisir de lectrice fidèle : « Cuando leí *La caída de Madrid* por primera vez, ya conocía las novelas anteriores de Rafael Chirbes, así que estaba predispuesta a encontrarme con un tipo de lectura y con algunos temas que él había frecuentado: la guerra, la posguerra, la culpabilidad, la traición... También esperaba encontrarme con esos personajes polifacéticos, complejos y completos en sí mismos que ya poblaban sus novelas anteriores » (« *La caída de Madrid* en 1975: novela que puede leerse en filigrana – una segunda lectura tras *La gallina ciega* », art. cit.).

DEUXIÈME PARTIE

ESTHÉTIQUE DU FRAGMENT

I – L’écriture fragmentaire

1 – Pour une typologie du texte fragmentaire

Dès ses premières publications, Rafael Chirbes adopte le récit fragmentaire avec des textes divisés en chapitres souvent très brefs. *Mimoun*, par exemple, est composé de 25 sections numérotées et très courtes : entre deux et six pages, exceptionnellement huit. L’incipit du roman, qui coïncide avec la première division du texte, ne compte pas plus de douze lignes, ce qui place bien l’ouverture du roman sous le signe du fragment.

Le roman suivant, selon la chronologie de l’ordre des publications, *En la lucha final*, accentue l’impression de fragmentation, malgré une division de surface très classique en trois parties et un épilogue car, d’une part, chacune des parties est divisée en courtes séquences numérotées (deux à trois pages, exceptionnellement sept) ; d’autre part, différentes voix narratives se partagent la prise en charge du récit et entretiennent avec l’histoire racontée des rapports très différents : un jeune romancier anonyme est le narrateur principal, extradiégétique, mais Amelia et Ricardo sont à leur tour narrateurs intradiégétiques, dans les deux séquences finales de la première partie et dans la séquence inaugurale de la deuxième partie¹⁶¹, c’est-à-dire à un endroit charnière ; puis un narrateur apparemment hétérodiégétique se charge des deux séquences qui constituent l’épilogue et met en relief la divergence de deux lignes narratives : celle qui suit la vie de Ricardo et celle qui s’intéresse à Amelia, pour signaler une rupture qui affecte la diégèse et l’impossible convergence des deux destins.

L’analyse rapide des modalités de la fragmentation, dans ces deux romans initiaux, souligne trois effets de rupture possibles selon qu’elle affecte seulement le

¹⁶¹ Cette séquence reproduit le journal intime tenu par Ricardo à son arrivée à Madrid après son périple en Asie et son séjour à Manille. Le texte est donc subdivisé en de nombreux fragments datés qui ne dépassent pas les quelques lignes.

récit, ou encore la diégèse et/ou la narration. Le tableau suivant résume à quel(s) niveau(x) se situe la fragmentation dans la totalité de l'œuvre romanesque de Rafael Chirbes :

Fragmentation Romans	Récit			Diégèse	Narration
	Récit	Nb pages	Nb seq		
<i>Mimoun</i>	X	128	25		
<i>En la lucha final</i>	X	182	50		X
<i>La buena letra</i>	X	146	56		
<i>Los disparos del cazador</i>	X	130	16		
<i>La larga marcha</i>	X	383	50	X	X
<i>La caída de Madrid</i>	X	310	20	X	X
<i>Los viejos amigos</i>	X	215	15		X

La prise en compte des trois modalités – récit fragmentaire avec l'indication du rapport entre le nombre de pages et le nombre de séquences, diégèse éclatée ou unitaire, pluralité éventuelle des voix et/ou modes narratifs – va permettre de prendre la mesure des effets de la fragmentation dans les romans de Rafael Chirbes. Trois groupes se dégagent.

D'abord les romans pour lesquels seul le récit est morcelé, sans que cela affecte ni l'unité diégétique ni la voix narrative homodiégétique : *Mimoun*, *La buena letra* et *Los disparos del cazador*¹⁶². Puis, les romans dans lesquels le récit morcelé est pris en charge par de multiples voix narratives sans que se dessinent pour autant plusieurs lignes diégétiques : c'est le cas de *En la lucha final*, déjà commenté, et de *Los viejos amigos* constitué par une série de monologues attribuables à six personnages et une séquence prise en charge par un narrateur non personnel. L'originalité de cette séquence du point de vue narratif est soulignée par le recours typographique à l'italique ; le monologue est ici impossible puisque le personnage dont il est question – Elisa – est mort au moment de l'énonciation. Enfin, *La larga marcha* et *La caída de Madrid* se détachent de l'ensemble car ils conjuguent

¹⁶² Dans *Los disparos del cazador*, il faudra néanmoins prendre en considération l'inclusion des fragments des carnets de Manuel, le fils du narrateur. Si cette donnée est importante, elle ne remet pas néanmoins en cause le point de vue unique qui structure le roman et lui donne son unité.

morcellement du récit¹⁶³, éclatement de la diégèse et pluralité des modes narratifs avec une prédominance de la focalisation interne alternée sur le mode aléatoire. Dans *La larga marcha*, les effets de rupture sont plus violents car, dans une première partie du roman (les sept premiers fragments), le narrateur alterne sept histoires totalement différentes sans qu'aucun indice puisse laisser supposer comment elles vont se croiser. En revanche, dans *La caída de Madrid*, cette expérience n'est présente qu'entre la première et la deuxième séquence ; ensuite le narrateur change de focalisation mais le lecteur sait quels sont les liens qui unissent le personnage dont le narrateur adopte le point de vue avec les personnages évoqués dans les pages qui ont précédé. Cela contribue à rendre plus sensible la rupture entre le premier et le second fragments car elle est la seule à constituer une véritable déliaison.

Ce ne sont finalement pas les récits les plus morcelés qui vont produire la plus forte impression de fragmentation mais plutôt les textes qui conjuguent un récit morcelé, un éclatement de la diégèse et une multitude de voix ou modes narratifs. L'esthétique de la fragmentation est alors moins liée à la brièveté des séquences qu'à un effet de lecture.

2- Fragmentation du récit et continuité diégétique

Les trois romans qui ne présentent qu'un morcellement du récit – *Mimoun*, *La buena letra*, *Los disparos del cazador* – ont recours à une présentation typographique qui met en relief la fragmentation. Le passage d'un chapitre ou d'une séquence à l'autre est toujours accompagné d'un saut de page et, en outre, dans les cas de *Mimoun* et de *Los disparos del cazador*, les séquences ne débutent jamais qu'au milieu d'une page impaire, ce qui a pour effet d'introduire parfois plus d'une page blanche entre deux chapitres et de matérialiser le blanc. Ce n'est pas toujours le cas

¹⁶³ Même si, dans l'ensemble, les séquences sont beaucoup plus longues que dans les textes précédents et avec des différences de rythme très significatives.

dans les autres textes qui présentent d'autres modalités de rupture. Ces trois romans partagent, en outre, une même structure narrative puisqu'il s'agit d'un récit produit depuis le moment présent de l'énonciation par un narrateur autodiégétique qui revient sur sa vie. Dans *Mimoun*, Manuel se centre sur une période d'une année qu'il a vécue au Maroc ; dans *La buena letra* et *Los disparos del cazador*, les narrateurs reviennent respectivement sur la plus grande partie de leur vie d'adulte marquée par les épisodes de la guerre civile et du franquisme. Ces trois récits n'ont d'existence que parce que le narrateur fait œuvre de mémoire et propose un récit rétrospectif des événements auxquels la fragmentation, beaucoup plus marquée dans *Mimoun* et *La buena letra* que dans *Los disparos del cazador*, donne un rythme et un sens.

a- Mimoun

Mimoun présente 25 brefs fragments numérotés (de 12 lignes à quelques pages) généralement divisés en paragraphes et parfois même en « séquences » (le III, IV, V, VII). Le récit est parfaitement linéaire puisqu'il suit pas à pas la chronologie des événements qui ont marqué la vie de Manuel et il est en outre circulaire puisqu'il fait passer de l'arrivée au Maroc, à Fès, dans les premiers jours de septembre, d'un personnage qui fuit Madrid, à son départ pour l'Espagne, l'automne suivant¹⁶⁴ : un an s'est donc écoulé, vécu par Manuel comme une crise d'identité, comme un apprentissage du déracinement¹⁶⁵, et son impossible dépassement malgré des débuts d'intégration¹⁶⁶, dans un pays dont il ne possède ni ne possèdera les clefs. Son inévitable condition d'étranger est perçue dès le

¹⁶⁴ Le temps des événements n'est pas précisément daté dans le roman. On sait néanmoins que le séjour de Manuel a lieu après 1973, puisque le narrateur fait allusion de la Guerre du Kippour (*Mimoun*, p. 25).

¹⁶⁵ « tenía la sensación de que había abandonado un continente y de que nunca iba a llegar a otro. Me encontraba a la deriva » (*Ibid.*, p. 77).

¹⁶⁶ « Para Rachida yo era un ejemplar ambiguo, capacitado ya para comprender, aunque sólo fueran algunas cosas: algo así como un embrión de marroquí » (*Ibid.*, p. 39) ; « empezaba a considerarme un poco marroquí » (*Ibid.*) ; même le sinistre policier Driss lui fait remarquer sa progressive intégration : « Vous progressez au Maroc. Vous commencez à parler l'arabe et vous vous débrouillez bien chez les marocains » (*Ibid.*, p. 97).

début du roman par son exclusion de la médina de Fès et son refus de vivre dans les quartiers plus récents avec les autres Européens : « [...] la decrepita medina [que] todavía se me presentaba como un santuario maravilloso, aunque cerrado para el forastero. Vagabundeaba por sus calles tortuosas como si, a fuerza de andar, fuera a conseguir hacerme con las claves que me abriesen aquel mundo que imaginaba mágico » (*Mimoun*, p. 10). Le Maroc ne peut lui apporter aucun salut, il est au contraire l'espace de tous les dangers, d'autant plus menaçants qu'ils sont diffus, invisibles, incompréhensibles pour un Européen déraciné. Là encore, la fragmentation du récit permet de ménager le suspense, d'introduire des ellipses en accord avec le savoir du narrateur, puisqu'au moment de l'énonciation son incompréhension est identique à celle du personnage dans le passé et la distance temporelle n'éclaire jamais la nature des mystérieuses menaces qui pèsent sur les Européens de *Mimoun*¹⁶⁷. Comme l'a souligné Nathalie Sagnes-Alem le je-narré n'est pas rendu intelligible au je-narrant « car cela impliquerait la reconnaissance d'une vérité qui a disparu de l'horizon du sujet sans repère. L'accomplissement des faits constitue leur unique justification et leur succession leur seule logique »¹⁶⁸.

La fuite du pays d'origine s'est transformée en descente aux enfers et le morcellement du récit est une représentation du morcellement d'un sujet en crise, sans mémoire et sans identité : « Había llegado a no vivir en ninguna parte: pasaba el día dando tumbos por la medina, comía en cualquier sitio, frecuentaba los bares y dormía en el salón que tenía colgada de la pared la calavera de una cabra. Había dejado por completo de escribir, no leía y era incapaz de encontrar un instante de lucidez, agobiado por el alcohol y la ansiedad... » (*Mimoun*, p. 105-106) ; « Vivía en

¹⁶⁷ À *Mimoun*, Manuel fréquente un Espagnol, Francisco, qui vit dans l'ancienne maison d'un missionnaire qui y a été retrouvé pendu et son cadavre en partie dévoré par les chiens ; cette même maison sera, à la fin du roman, victime d'un incendie, apparemment criminel ; le français Charpent, est retrouvé blessé dans sa voiture, sans que l'on sache vraiment ce qui lui est arrivé, il est en proie à la peur, entouré de personnages aussi sinistres que mystérieux. Il est retrouvé pendu dans sa maison et Francisco défend la thèse de l'assassinat.

¹⁶⁸ Nathalie Sagnes-Alem, « *Mimoun* de Rafael Chirbes : "Je est un autre" », art. cit., p. 407.

Mimoun como si hubiese ido desnudándome de todo » (*Ibid.*, p. 108). Le récit morcelé du narrateur de *Mimoun* renvoie donc l'image du « triomphe d'un moi désagréé », ce qui est une caractéristique fondamentale du récit fragmentaire, comme l'a relevé Françoise Susini-Anastopoulos¹⁶⁹.

Le rôle de cette fragmentation a été souligné par Juan José Millás qui dégage l'importance du rythme du récit dans la production d'une tension : « Todo ello se narra en 134 páginas repartidas a lo largo de 25 brevísimos capítulos. Tal brevedad resulta particularmente eficaz, pues contrasta con la lentitud con la que acontecen los hechos produciendo una tensión notable en el lector, que se ve arrastrado sin pausa, a través de ese paisaje desolado, hacia un fin sorprendente »¹⁷⁰. Si la brièveté des séquences reflète la crise identitaire d'un sujet déraciné qui a perdu tout repère, elle ne brise pas néanmoins l'enchaînement dans lequel le récit trouve une logique, une progression surtout chronologique, puisque persistent des zones d'ombre qui sont celles de l'incompréhension du narrateur. Celui-ci se remémore une année de vie à Mimoun sans pour autant reconstruire une chaîne de causalité ; le récit débouche donc moins sur une compréhension des faits que sur une restitution du sujet en crise.

b- La buena letra

La buena letra partage la même structure rétrospective que *Mimoun*, mais la distance temporelle qui sépare les événements narrés du moment de l'énonciation est plus grande. Cette perspective implique une meilleure compréhension des événements passés. Proportionnellement au nombre de pages qui composent le roman, *La buena letra* est de loin le récit le plus haché, avec de très nombreuses séquences qui ne dépassent pas les deux pages. Le rythme du récit est à mettre en

¹⁶⁹ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, Paris, PUF Écriture, 1997, p. 6.

¹⁷⁰ Juan José Millás, art. cit., p. 20.

relation avec les circonstances de l'énonciation : il s'agit du récit oral¹⁷¹ qu'une mère fait à son fils alors que celui-ci vient de tenter de la convaincre de vendre sa maison à des fins plus rentables.

La continuité du récit n'est plus uniquement liée au respect chronologique de la progression des événements, puisque les premières séquences échappent totalement à cet ordre, mais posent les grands thèmes du roman : comment l'enfant qu'a été Ana a pris conscience que l'horreur et la peur, sentiments dans un premier temps connus exclusivement sur le mode ludique (à travers les jeux avec le grand-père), pouvaient être partie intégrante de la réalité (séquence 2) ; la séquence 3 aborde le thème de l'effacement du passé (détails des draps mis au rebut) et d'une mémoire non partagée entre un fils et sa mère, ce qui ouvre le fossé entre les générations. La séquence 4 est entièrement centrée sur le moment de l'énonciation, sur l'importance de l'anamnèse pour la vieille femme. Une fois ces grands thèmes posés, hors de toute construction chronologique, le récit devient globalement linéaire avec toutefois quelques analepses. Quand il y a distorsion

¹⁷¹ La plupart des critiques ont refusé de trancher sur le caractère écrit ou oral du récit fait par Ana. Ainsi Nathalie Sagnes-Alem émet-elle l'hypothèse que « pour raconter son histoire à son fils, Ana remplit son propre cahier de sa "buena letra", le sens tout entier du roman se verrait ainsi réfléchi dans le titre » (« *La buena letra* de Rafael Chirbes : la voix d'une femme, la mémoire d'une génération sacrifiée », art. cit., p. 88) ; l'affirmation est nuancée dans un article postérieur : « On ne sait si le discours de Ana est oral – on y trouve des marqueurs de l'oralité – on ne sait s'il s'agit d'une lettre qu'elle adresserait à son fils [...] » (Nathalie Sagnes-Alem, « Forme et enjeux du témoignage dans *Los viejos amigos* de Rafael Chirbes », art. cit.). De son côté, Anne Paoli aborde la question, mais refuse de se prononcer « sur le choix réel retenu par Ana dans la transmission qu'elle fait à son fils de son histoire : oralité ou écriture ? » (« *La buena letra* de Rafael Chirbes : une représentation kaléidoscopique du mal », art. cit., p. 375 ; elle reprend la même idée dans la conclusion : « Récit écrit ou transmission orale faite à son fils ? Peu importe », *Ibid.*, p. 386). Pour ma part, je considère que ce récit livré par une femme sans culture et à la calligraphie gauche, ne peut être qu'oral et que le passage à l'écriture est un non-sens car il renverrait au titre du roman, à cette « belle écriture » qui est l'apanage d'Isabel ou Manuel et qui est définie comme « el disfraz de las mentiras » (LBL, p. 152). En outre, certaines références au « parler » de la narratrice explicitent le caractère oral du récit : « Aunque no sé por qué empiezo *hablándote* de ella, y acabo por *hablarte* de la muerte: del antes y del después de que ella viniera, como si su presencia hubiese sido el gozne que uniese dos partes. Tal vez sólo sea porque, *al hablar*, me viene la memoria, una memoria enferma y sin esperanza » (*Ibid.*, p. 22) ; « cuando ella viene a verme, y *ya te digo* que no sé por qué, necesito sentir el recuerdo del miedo » (*Ibid.*, p. 23) ; « antes de poderte *hablar* de ella » (*Ibid.*, p. 33) ; « fíjate que mientras *hablo* puedo recordar el olor de la ropa » (*Ibid.*, p. 35) ; « *ya te digo* que no sé de dónde sacábamos el dinero » (*Ibid.*, p. 49). C'est moi qui souligne.

entre l'ordre du récit et le temps des événements, celle-ci est justifiée par une association d'idées qui répond à la logique de la mémoire, de même qu'il y a toujours un va-et-vient entre les événements passés et le temps de la narration qui introduit une réflexion sur la structure du récit : « Ahora lo pienso, y a lo mejor era necesario que te contase todas estas cosas antes de poderte hablar de ella; del tío Antonio. Algo de eso tenía que tener, sin darme cuenta, en la cabeza, cuando empecé hablándote de las sábanas: de ropa » (LBL, p. 33).

Si la fragmentation ne brise pas la logique et la continuité de ce récit, elle est tout à fait adaptée à son caractère oral et reflète la pudeur d'une femme qui ne verse jamais dans le mélodramatique, préférant narrer de façon suggestive et parfois elliptique les privations, la répression, les humiliations, le déchirement irréversible d'une famille dans un contexte politique favorable. Le caractère elliptique du récit est à l'image de l'emploi des pronoms personnels – « ella » et « tú » – qui l'envahissent pour désigner la belle-sœur et le fils (le narrataire), et souligner le refus de les nommer : le prénom d'Isabel et les circonstances de son arrivée ne sont explicités que dans la séquence 32 ; le lien de parenté qui unit le narrataire et la narratrice n'est indiqué que de façon oblique par de nombreuses expressions comme « tu hermana », « tu padre », « tu abuela », « tu tío », « tu tía ». Jamais Ana ne désigne explicitement le narrataire comme étant son propre fils avant le fragment 43 qui s'ouvre sur cette déclaration : « entonces naciste tú » (*Ibid.*, p. 124). Ana traduit sa difficulté à reconnaître cette filiation. Son fils ne comblera d'ailleurs jamais la solitude contre laquelle il a été conçu (*Ibid.*) mais la creusera davantage. Le prénom du narrataire n'est révélé que dans le cinquantième fragment, alors que le récit touche à sa fin.

Cette construction est aussi le reflet de la difficulté qu'Ana ressent au moment de raconter sa vie, puisqu'elle fait partie de la catégorie sociale et politique de ceux qui ont toujours été privés de la parole ; elle est l'image d'un personnage dont la vie a été constituée d'une série de ruptures, de déchirements dus en grande partie à la guerre et à ses conséquences : l'attraction d'Antonio vers

le pôle des vainqueurs, l'arrivée d'Isabel et l'opportunisme du couple, l'alcoolisme, la dégradation et la maladie de Gloria, le désespoir et l'alcoolisme de Tomás qui brise la vie de la cellule familiale par un comportement ouvertement suicidaire. Par l'intermédiaire de cette mère narratrice, c'est tout le déchirement d'un pays, de la mère patrie, qui est évoqué à travers des fragments de récit qui composent une mémoire et qui disent « la violence de la désintégration, [à] la dispersion et [à] la perte » auxquelles renvoie étymologiquement le terme fragment¹⁷².

c- Los disparos del cazador

La différence de condition sociale entre Ana de Císcar et Carlos Císcar et l'opposition des camps auxquels ils appartiennent expliquent le contraste entre les deux récits : *La buena letra* et *Los disparos del cazador*. En effet, Carlos a su opter à temps pour le camp des vainqueurs et a réussi une ascension sociale qui lui donne accès à la parole, mais surtout à l'écriture d'un récit beaucoup moins morcelé. Toutefois celui-ci reste fragmentaire et révèle l'envers de la réussite sociale, les failles intimes de la vie, un échec existentiel, la dégradation du personnage, de son couple et d'une famille, pour mettre en relief une série de dysfonctionnements. D'ailleurs, pour le narrateur de *Los disparos del cazador*, seul le malheur a une mémoire : « como si sólo el dolor tuviese memoria » (LDC, p. 77) ; « mi tiempo sin memoria, desvaído, tiempo sin tiempo, porque la felicidad no se recuerda » (*Ibid.*, p. 80). Cette mémoire est, en outre, désignée, à plusieurs reprises, à partir de termes comme « jirones » ou « pedazos » dont le sémantisme convoque les idées de rupture et de morcellement :

Se lo escuché decir en una ocasión a mi suegro: « uno se pasa la primera mitad de la vida vistiéndose, y la segunda desnudándose. » Ahora entiendo lo que quería decir, y sé que uno no se desnuda fácil ni ordenadamente, sino que lo hace con brusquedad, dejándose jirones sobre el cuerpo. A esos pedazos que se nos enredan entre las piernas y nos impiden caminar con libertad en la segunda parte de nuestra vida los llamamos memoria. La desnudez deseada sería el olvido. (*Ibid.*, p. 93)

¹⁷² Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 2.

Lo que decía mi suegro: « Uno se pasa la primera parte de la vida vistiéndose y la segunda desnudándose. » Ahora, mi desnudez es casi completa: quedan sólo jirones de la memoria enredándose entre las piernas [...]. (*Ibid.*, p. 127)

La structure du récit est donc à l'image de ces « lambeaux » de mémoire, qui sont autant de souvenirs douloureux et indésirables : la séparation de Carlos et Elena, l'éloignement de l'épouse, le rejet du fils, la mort de la fille ; tout dit la désintégration de la cellule familiale, l'échec personnel. Le premier fragment du roman pointe le refoulement de deux événements-clefs de la vie du narrateur qui sont implicitement évoqués par l'allusion aux tableaux qui ornent la demeure madrilène :

Sin saberlo [Ramón] me evita contemplar, con el bulto de su cuerpo, el retrato de Eva con el collar de platino que le traje de Niza, y el cuadro de un húngaro llamado Czóbel que representa una esquina de la calle Vavin, y que adquirí en París hace una veintena de años, o no, bastantes más [...]. Agradezco el cuerpo de Ramón ocultándome las dos imágenes de una memoria que no deseo. (*Ibid.*, p. 8)

Malgré le désir d'oubli manifesté par le narrateur, le récit revient abondamment sur les faits auxquels renvoient les tableaux : le collier a été acheté à Nice après la rupture décidée par Elena ; les circonstances de l'achat du tableau du Hongrois ont donné à Carlos la preuve des mensonges de sa femme et d'une possible infidélité¹⁷³. Ce détail de la première séquence, éclairé par le reste du texte, traduit donc la jalousie de Carlos et son ressentiment, une souffrance muette. Cette amertume est explicite quand le narrateur analyse ses sentiments : « Si día atrás escribí en este mismo cuaderno que jamás fui celoso, tendría que matizar esa afirmación, porque sí que tuve muchas veces celos del cenador, de los libros y de la música, que la alejaban de mí » (*Ibid.*, p. 40). La musique dont le narrateur est jaloux renvoie à la présence du docteur Beltrán qui offrait les disques de musique classique comme Carlos le rappelle à de très nombreuses reprises (p. 34 et 43 par

¹⁷³ Le tableau a été acheté par Carlos mais a été choisi par sa femme et un mystérieux accompagnateur, peut-être le docteur Beltrán omniprésent autour d'Eva.

exemple). Le non-désir de mémoire dans le présent de l'écriture du narrateur-scripteur traduit non pas la reconstruction du sujet par l'écriture mais plutôt la fragilité du sujet face à un passé douloureux.

Ainsi donc, dans *Mimoun*, *La buena letra*, *Los disparos del cazador*, la savante construction du récit fragmentaire reproduit-elle les déchirements intimes au cœur du passé remémoré, mais qui hantent encore les sujets énonciateurs, pour signifier, comme l'explicite l'auteur dans la note à l'édition de *La buena letra* de 2000¹⁷⁴, que le passage du temps ne contribue pas à cicatriser les blessures mais les rend plus profondes. Le discours de Carlos Císcar propose d'ailleurs, à plusieurs reprises, l'assimilation souvenirs/blessures : « Los recuerdos tienen un orden, un antes y un después, el tiempo de las heridas y el de las llagas que siguen supurando durante años sin que nada pueda sanarlas » (LDC, p. 45) ; « Pero ¿por qué me dejo poseer por los recuerdos, por las heridas abiertas? » (*Ibid.*, p. 47).

3 – Fragmentation du récit et diégèse éclatée

a- Un infléchissement dans l'œuvre de Rafael Chirbes

Après la publication de *Los disparos del cazador*, un infléchissement semble affecter l'œuvre de Rafael Chirbes, qui se traduit par l'abandon du narrateur à la première personne et le recours au narrateur impersonnel et à la multiplication des points de vue adoptés. Avec *Los viejos amigos*, certes l'auteur revient majoritairement à la première personne mais en juxtaposant une série de monologues (et un fragment à la troisième personne) qui font disparaître le JE énonciateur unique, responsable de l'organisation du discours. Cette structure de

¹⁷⁴ Dans la « nota a la edición de 2000 », Rafael Chirbes explique pourquoi il a choisi de retirer le dernier chapitre du roman : « había cometido un error de sintaxis narrativa, más grave aún por la filosofía que venía a expresar, y que no era otra que la de que el tiempo acaba ejerciendo cierta forma de justicia, o, por decirlo de otro modo, acaba poniendo las cosas en su sitio. De la blandura literaria emanaba, como no podía ser menos, cierto consuelo existencial. [...] El paso de una nueva década ha venido a cerciorarme de que no es misión del tiempo corregir injusticias, sino hacerlas más profundas » (LBL, p. 10).

l'œuvre efface la hiérarchisation des personnages qui sont tous, ou presque, tour à tour, narrateurs.

Avant d'analyser les effets produits par le recours à un savant montage de points de vue ou de monologues, caractéristique des trois derniers romans de l'auteur, je vais m'intéresser à ceux où le morcellement du récit et le multiperspectivisme favorisent l'éclatement de la diégèse. C'est dans le texte qui marque l'infléchissement, *La larga marcha*, que l'expérience est la plus poussée puisque, pendant les quatre-vingts premières pages, le lecteur ne soupçonne pas comment les sept histoires vont se rejoindre. En revanche, dans *La caída de Madrid*, le temps très réduit de la diégèse est un principe unificateur puisque le destin de tous les personnages est suspendu à l'issue de l'agonie du *Caudillo* qui rythme le temps de l'histoire : pendant que les uns sont occupés par la préparation de l'anniversaire de don José Ricart, événement central qui fait le lien entre la grande majorité des personnages invités, d'autres souffrent des derniers soubresauts répressifs ou se chargent de les organiser, tandis que l'université est encore le lieu d'une agitation contre le régime.

La diégèse ne produit pas la même impression de dispersion que celle de *La larga marcha* car de nombreux personnages font le lien entre les différentes histoires : Maxi est à la fois ami intime de don José et le chef de la brigade socio-politique chargée de l'exécution d'Enrique Roda ; Quini est le petit-fils de don José et un étudiant attiré par les thèses marxistes qui assiste au séminaire du professeur Bartos, également invité au dîner car il est l'époux de l'artiste engagé et à la mode qui a peint le tableau qu'Olga a choisi comme cadeau pour son beau-père, don José ; de même, l'ouvrier Lucio, compagnon de lutte d'Enrique Roda, est le petit-ami de Lurditas qui travaille au service d'Olga etc. Le réseau de liens est si dense que les différentes lignes diégétiques sont ostensiblement imbriquées les unes dans les autres et la dispersion diégétique n'atteint pas le niveau de celle de *La larga marcha*. De même, dans *Los viejos amigos*, la structuration du récit produit un effet de dispersion : chacun des personnages étant tour à tour énonciateur d'un

des monologues, l'impression de rencontre que suppose le point de départ de l'histoire – un dîner de retrouvailles entre d'anciens compagnons d'université – est détruite : chacun semble enfermé dans l'amertume de ses souvenirs et aucune convivialité ne se dégage.

Pour étudier les effets conjoints d'une diégèse éclatée et du multiperspectivisme dans un récit fragmentaire, je préfère donc me centrer exclusivement sur le roman qui signale l'infléchissement de la tendance après la parution de *Los disparos del cazador : La larga marcha*.

b- La larga marcha

C'est en effet pour la première fois dans *La larga marcha* que les ruptures affectent autant la diégèse et la narration alors que le récit est en apparence moins morcelé puisque les premières séquences sont très longues, d'une densité extrême, toutes constituées d'un seul long paragraphe. En outre, les séquences sont regroupées de façon très équilibrée en deux parties de 25 chapitres chacune, respectivement intitulées « El ejército del Ebro » et « La joven guardia ». Malgré cet équilibre de surface, le lecteur va faire dès la fin de la première séquence une expérience de la rupture en passant brutalement de la naissance de Carmelo Amado à la vie de Raúl Vidal, ce qui suppose un changement de personnage, un changement de lieu, un changement de focalisation sans qu'aucun indice laisse présager d'un rapport entre les deux histoires. L'impression de fragmentation est donc moins liée à la brièveté des chapitres¹⁷⁵ qu'à une expérience de lecture. La construction de l'œuvre qui met en jeu une écriture fragmentaire, comme *La larga marcha*, est très élaborée car elle invite, dans un premier temps, à un double

¹⁷⁵ Pierre Garrigues a montré que la condition du fragmentaire est plus liée à des problèmes éthiques (troisième partie, II, 3) qu'à la concision : « contrairement à toute idée reçue, le fragment, *stricto sensu*, n'a pas de longueur donnée à l'avance. Certes, il est lié, la plupart du temps, à une écriture brève, mais rien, aucun impératif logique ni théorique, ne permet de justifier cette brièveté » ; « le fragment doit avoir une arête perceptible, une limite, un bris visibles, s'il veut assumer sa valeur d'éclat, d'éclair, telle que la revendiquent ses créateurs » (Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 33).

parcours de lecture et parce qu'elle évolue au cours du roman de façon très signifiante. Pour appréhender les enjeux de la fragmentation, il est donc déterminant de se placer dans une optique de la réception et de considérer avec Wolfgang Iser que le sens s'analyse en tant qu'événement :

[...] la question de savoir ce que signifie [...] tel roman doit être remplacée par celle de savoir ce qu'éprouve le lecteur lorsqu'il met en œuvre un texte de fiction en le lisant. Ainsi la signification serait plutôt structurée comme un événement. Elle est elle-même une expérience vécue que l'on peut réduire à la dénotation des faits empiriques ou acceptés comme tels. Dès lors, le caractère, ou du moins l'évaluation de la signification se transforme. Dans la mesure où le texte de fiction existe par l'effet qu'il provoque en nous, la signification est engendrée par une action vécue ou un effet consommé, et non par une idée préexistante à l'œuvre et que celle-ci incarnerait¹⁷⁶.

•Un univers diégétique cloisonné

Dans la première partie, le morcellement du récit sert à dire un univers diégétique multiple et cloisonné puisque le narrateur passe d'une histoire à une autre sans donner le moindre indice qui permette de comprendre comment les différents destins vont se croiser. Dans ces sept premières séquences, ce sont les capacités d'interprétation du « lectant » qui sont mises à l'épreuve mais aussi la part affective du « lisant »¹⁷⁷ car les incessants changements ne favorisent pas l'identification et « l'engagement affectif », cette composante essentielle de la

¹⁷⁶ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Margara, 1985 (pour la traduction française, 1^{ère} édition 1976), p. 51.

¹⁷⁷ J'utilise la terminologie de Vincent Jouve qui, à la suite des travaux de Michel Picard (*La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1986), propose de considérer le lecteur sous trois facettes. Cette théorie est développée dans *L'effet-personnage dans le roman* (Paris, PUF, 1992) puis elle est reprise de façon synthétique dans *La lecture* (Paris, Hachette, 1993) : « le "lectant" garde toujours à l'esprit que le texte est d'abord une construction. Toute construction supposant un architecte, le "lectant" a donc pour horizon une image de l'auteur qui le guide dans sa relation au texte. Le "lectant" [...] peut être dédoublé en un "lectant jouant" (qui s'essaye à deviner la stratégie narrative du texte) et un "lectant interprétant" (qui vise à déchiffrer le sens global de l'œuvre). [...] Le "lisant" [...] est cette part du lecteur piégée par l'illusion référentielle qui considère, le temps de la lecture, le monde du texte comme un monde existant. Oubliant la nature linguistique du texte, il "croit" pour un moment à ce qu'on lui raconte » (*Ibid.*, p 36). La troisième facette, que je n'utilise pas ici, est le « lu » : « ce qui se joue alors dans la lecture, c'est la relation du sujet à lui-même, du moi à son inconscient » (*Ibid.*).

lecture¹⁷⁸. Toutefois, à partir de la huitième séquence, le lecteur retrouve les personnages déjà connus et comprend que la première partie du roman s'organise autour de sept histoires d'autant de familles qui vivent dans différentes régions d'Espagne et qui sont d'extraction sociale très variée. Sept noyaux diégétiques apparaissent donc, sans aucune hiérarchisation, avec la mise en évidence de deux générations – celle des parents et celle des enfants : la famille de Manuel Amado, celle de Raúl Vidal, celle de Pedro del Moral, celle de don Vicente Tabarca, de Luis Coronado, de Gloria Seseña de Giner et enfin celle de José Pulido. Au fil de cette première partie¹⁷⁹, des rapports commencent à se tisser mais toujours de façon discrète et par le biais de personnages secondaires¹⁸⁰, ce qui ne remet donc jamais en question l'isolement géographique et social des différentes familles, qui suivent des destins parallèles, chacune étant confinée dans un espace qui lui est propre. Parfois le narrateur omniscient anticipe des rencontres, ce qui laisse entendre au lecteur que certaines histoires finiront par se rejoindre¹⁸¹.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷⁹ Pour caractériser la structure des premiers chapitres de cette première partie, Mechthild Albert a recours à l'image musicale de la fugue : « Parecidos a la estructura musical de una fuga, los primeros capítulos presentan a las diversas familias cuyos vástagos van a encontrarse más tarde para entretejer los hilos de su destino » (« La guerra civil y el franquismo en la novela desde 1975 », *Iberoamericana*, n° 3/4 (75/76), 1999, p. 54).

¹⁸⁰ Si la fragmentation initiale du roman en sept histoire n'invite pas à une hiérarchisation des personnages, toutefois, à l'intérieur de chaque noyau, on observe une différence entre des personnages dits principaux, ceux dont la focalisation interne est adoptée (le couple des parents Amado, Pedro del Moral et son fils José Luis, Luis Coronado, père et fils, Gloria Seseña de Giner mère et fille, Vicente Tabarca et Helena, José Pulido et Gregorio, Raúl Vidal, père et fils), et des personnages secondaires jamais ou rarement saisis de l'intérieur. Or, les maigres rapports qui se tissent entre les différentes histoires font intervenir exclusivement ces derniers afin de rendre les liens encore plus ténus dans la première partie du roman : Elisa Amado (sœur de Manuel Amado) épouse Martín Pulido (frère de José Pulido), la femme de Vicente Tabarca (Luisa Montalbán) travaille avec la femme de Luis Coronado (Elvira Rejón) et Vicente Tabarca réalisera l'avortement d'Elvira ; les Pulido vivent en Estrémadure dans le village où règne la grande propriétaire terrienne Sole Beleta – amie de Gloria Seseña – sur les terres de laquelle José Pulido vole des glands et des asperges et où va travailler son fils Gregorio.

¹⁸¹ Par exemple, p. 146, le narrateur annonce une future rencontre entre Raúl Vidal et José Luis del Moral.

- Histoires de ruptures et tabous

Le recours à la déliaison et l'absence de lien de causalité entre deux séquences contiguës sont en adéquation parfaite avec des histoires de rupture : cette esthétique fragmentaire dit le déchirement d'un monde, le déracinement. Au-delà de la division d'un pays comme conséquence de la guerre civile, apparaissent les meurtrissures intimes qui affectent autant les vainqueurs que les vaincus et qui trouvent leur expression dans une multitude de variations : séparation des familles, éloignement géographique des enfants, déracinements, exode, deuils, avortement ou mutilations.

Le déracinement est en effet un des motifs fondamentaux de cette première partie qui débute avec la séquence de l'attente de la naissance de Carmelo par son père, Manuel Amado. Dans cet *incipit* du roman, le narrateur, à travers les pensées de Manuel, donne une image de la terre galicienne comme terre des origines, grâce à son climat humide et à sa fertilité ; il suggère le lien qui unit le paysan à une terre qui devient mère-patrie grâce à l'expression « cordón de orina » (LLM, p. 12) qui invite à établir un parallélisme avec la scène de l'enfantement ; il montre les préoccupations de la transmission du patrimoine, définit la maison comme un espace protecteur et solide, qui semble inébranlable¹⁸². Pourtant cet espace va disparaître avec la construction d'un barrage très surveillée par les forces de l'ordre ; lors du déménagement de la famille à la fin de la première partie, le regard que Manuel porte d'abord sur le paysage galicien transformé par le lac, puis sur un paysage qui dit l'éloignement par sa différence, traduit la douleur du déracinement par le biais de la réitération des comparaisons avec le métal et de nombreuses expressions qui suggèrent l'idée de mort :

Al fondo del valle, las aguas empezaban a llenar poco a poco el lecho del pantano y avanzaban ya sobre los prados. [...] apareció el campanario de la iglesia de Cerdeira, que se había quedado flotando por encima de un lago que el crepúsculo encendía en numerosos puntos dándole el

¹⁸² Tous ces aspects ont été développés dans Catherine Orsini-Saillet, « L'enfantement de/dans *La larga marcha* de Rafael Chirbes », art. cit.

aspecto de una lámina metálica que uno no podría traspasar aunque quisiera. El metal del agua era tan silencioso como destellante en aquella hora crepuscular. Manuel pensó en el sonido de aquel otro metal, la harmónica Honner que tocaba su hermano [...]. Para entonces habían abandonado las montañas y el vehículo corría por una llanura desolada que la luna permitía descubrir detrás de la ventanilla, y que parecía gemela del metal del agua que había visto horas antes. También aquí, por encima de la lámina que la luz de luna dibujaba sobre la nieve, emergían de vez en cuando en el horizonte torres de iglesias y el silencio. (*Ibid.*, p. 171)

Le choix de la Galice comme espace des origines est certainement motivé par le climat et le symbolisme de l'eau dans la création, mais il renvoie aussi aux origines du *Caudillo*, responsable de la politique hydraulique dans le pays, et qui devient donc symboliquement responsable de la perte de la mère-patrie, de la rupture de la transmission d'un patrimoine. Cette perte est d'autant plus tragique qu'elle est rattachée à une image emblématique de la modernisation du pays qui sacrifie une société traditionnellement rurale et agricole au nom du développement industriel, signant de la sorte la mort d'une génération et d'un mode de vie dont Manuel Amado est le dernier représentant. Le premier fragment de la deuxième partie, consacré à la famille Amado, dit très explicitement cette rupture avec l'emploi des verbes « cambiar », « perder », « cortar » :

Todo había cambiado para ellos desde que salieron de Fiz. Habían perdido tantas cosas. Metido en su chaqueta gris, sujeto a largas horas de inactividad [...] él mismo se sentía como si hubiera perdido parte de su cuerpo, de su solidez. A veces sentía que sencillamente Rosa y él lo habían perdido todo, puesto que cuanto habían hecho hasta entonces había sido caminar tozudamente durante años por una carretera que resulta que estaba cortada y, en mitad de la vida, habían tenido que dar la media vuelta [...] y empezar de nuevo, cuando a él apenas le quedaban ganas ni fuerzas. (*Ibid.*, p. 207)

Cette adéquation récit fragmentaire/histoires de ruptures, de déracinement, devient évidente dans la première partie surtout à partir du seizième fragment car le rythme du récit s'accélère de façon très sensible, avec une accumulation de séquences très courtes, de moins de cinq pages, ce qui contraste avec le *tempo* lent

de la grande majorité des fragments antérieurs. Ces dix derniers fragments de la première partie sont des variations autour de l'idée de déchirement : l'amputation de Pedro qui détermine la séparation d'avec le fils, envoyé dans un orphelinat de León ; la mort du père de Raúl Vidal implique également le voyage du jeune Raúl vers le même lointain orphelinat ; Elvira prend la décision d'avorter ; Gloria comprend que son mari la trompe ; Gregorio découvre le possible mystère de ses origines et que son père n'est peut-être pas son père biologique ; enfin, l'avant-dernière séquence raconte le déménagement de la famille Amado, obligée de s'exiler à Madrid après la construction du lac artificiel qui engloutit le village natal. Le récit devient donc beaucoup plus haché quand les histoires multiplient les blessures, mutilations, séparations réelles ou symboliques. Le point culminant est atteint avec le fragment final qui rompt apparemment avec les histoires précédentes puisqu'il raconte la bataille entre un chien famélique et un robuste mâtin qui défend son poulailler puis la déambulation ou la dérive du premier sur la route. Ce fragment réunit en réalité, de façon métaphorique, toutes les histoires qui sont autant d'histoires de dérive que l'on peut mettre en relation avec le titre du roman.

L'écriture fragmentaire de cette première partie rend donc les ruptures violentes, le récit elliptique ; elle accentue la disjonction entre les différents fragments, d'autant plus que l'ordre du récit ne semble répondre à aucune logique, ni diégétique, ni temporelle.

En revanche, en faisant abstraction de l'ordre linéaire du texte, lecteur, et surtout le relecteur¹⁸³, peut grouper les séquences pour constituer sept « blocs » qui se répartissent de la sorte :

¹⁸³ Cette relecture est indispensable pour prendre la mesure du sens du texte et surtout de son caractère pluriel. Alors que les différentes théories de la réception se mettaient en place dans les années 70, Roland Barthes soulignait l'importance de la lecture et le rôle actif du lecteur – « plus le texte est pluriel et moins il est écrit avant que je le lise » (Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil [Coll. Points Essais], 1970, p. 16). Pour lui, « interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou

Familles	Séquences
Manuel Amado	1, 8, 14, 24
Raúl Vidal	2, 17, 23
Pedro del Moral	3, 10, 16, 21
don Vicente Tabarca	4, 9, 18, 22
Luis Coronado	5, 12, 18, 22
Gloria Seseña de Giner	6, 11, 13, 19
José Pulido	7, 15, 20, 24
Perros	25

Le tableau montre d'abord un certain équilibre puisque les histoires de chaque famille sont racontées dans quatre séquences, sauf dans le cas des Vidal (trois fragments). Cette exception est probablement due au fait que Rafael Chirbes y transpose directement, avec retenue et pudeur, des éléments autobiographiques douloureux ; Bovra est une recreation littéraire du village natal de l'auteur, Tabernes de Valldigna. Ensuite, il apparaît clairement que les séquences permettant de faire la jonction entre deux histoires sont peu nombreuses (18, 22 et 24) ; enfin, le tableau met en évidence l'ordre aléatoire des fragments qui invite à une rétrolecture, à un nouveau parcours qui recompose les pièces d'un *puzzle*, qui met bout à bout les différents morceaux d'histoires. Cette seconde lecture fait apparaître la linéarité des différents récits qui avait été occultée par le morcellement. Les séries de fragments se centrent sur certains moments-clefs des familles, séparés par des ellipses qui font disparaître une partie de l'histoire, pour mieux mettre en relief les événements importants avec une certaine logique qui permet au lecteur d'interpréter ce que le texte ne fait que suggérer : une relation de

moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait » (*Ibid.*, p. 11) ; « pour nous qui cherchons à établir un pluriel, nous ne pouvons arrêter ce pluriel aux portes de la lecture : il faut que la lecture soit elle aussi plurielle, c'est-à-dire sans ordre d'entrée [...] la relecture est ici proposée d'emblée, car elle seule sauve le texte de la répétition (ceux qui négligent de relire s'obligent à lire partout la même histoire), le multiplie dans son divers et son pluriel [...] » (*Ibid.*, p. 22-23).

causalité gommée par l'éclatement du récit et de la diégèse unit finalement les différents fragments.

Les trois séquences qui racontent la vie de la famille Vidal (2, 17, 23) sont exemplaires et mettent en évidence le rôle du lecteur qui devient nécessairement collaborateur dans la construction du sens. La première raconte la vie familiale, dans sa routine, le déchirement des deux frères et la naissance des enfants. Elle embrasse donc tout le passé de la famille alors que les deux autres se centrent sur deux événements : le jour où une tante est venue chercher le petit Raúl à l'école, puis le départ de ce dernier pour l'internat. Le fragment 17 est, dans un premier temps, énigmatique puisque le narrateur n'explicite pas clairement la raison pour laquelle la tante vient chercher l'enfant ; seuls les derniers mots de l'institutrice, reproduits en discours direct – « Hala, Raúl, vete con tu tía, y sé muy bueno con tu madre, porque ya eres un hombrecito » (LLM, p. 147) – laissent entrevoir une possible tragédie, la mort du père qui hisse le petit garçon au rang de « hombrecito ». Ensuite, dans le fragment 23, l'endroit où est envoyé Raúl est d'abord désigné comme « internat » puis rapidement comme « orphelinat » (*Ibid.*, p. 164) ce qui corrobore l'hypothèse de la mort du père. Alors que celle-ci n'est jamais explicitée, la fin du fragment 2 fait surgir une hypothèse, celle du suicide : « Entonces, [Raúl Vidal] deseaba liarse una soga alrededor del cuello, igual que se les ata a los perros » (*Ibid.*, p. 30). Ainsi, l'ordre du récit qui accentue les ellipses et les disjonctions gomme-t-il cette relation logique entre les trois fragments qui font surgir l'hypothèse d'un probable suicide. Une telle mort apparaît comme un sujet qui n'est pas abordé frontalement, et l'ordre du récit reproduit donc le silence face à un tabou ou la pudeur du narrateur.

Le traitement de l'avortement est similaire : l'acte n'est jamais nommé dans les fragments consacrés au médecin qui le réalise, il est seulement désigné par des pronoms, des euphémismes, des termes elliptiques – « la primera vez fue a una mujer que trabajaba para el mismo taller que la suya » (*Ibid.*, p. 148), « es que ya tengo dos hijos » (*Ibid.*, p. 149), « no lo he hecho por eso » (*Ibid.*, p. 162), « la

intervención » (*Ibid.*) – alors qu'il est annoncé dans le premier fragment consacré à la famille de Luis Coronado par un narrateur omniscient plus distant : « Coronado se vio obligado a volver al tabaco para pagar el aborto del que hubiera sido el cuarto hijo del matrimonio¹⁸⁴ » (*Ibid.*, p. 54).

C'est avec la même pudeur que le narrateur laisse entendre le nécessaire recours de la mère de Gregorio à la prostitution, avec la bénédiction du père, pour nourrir la famille. Le lien de causalité entre le commerce du corps et la misère est souligné par le rapport entre les fragments 7 et 20. Le premier se termine avec le regard haineux que lance José Pulido au boulanger dont l'apparence physique dénote l'opulence :

José Pulido mira con una rabia que le nubla la vista al panadero que es grueso y que, cada vez que se agacha, enseña los lomos por debajo del faldón de la camisa, cuando se acerca a él en el bar y le dice que habrá que buscar alguna solución porque hace dos meses que su mujer no paga ni el pan ni la harina. (*Ibid.*, p. 79)

Le début du fragment 20 laisse entrevoir la solution trouvée :

Gregorio tardó unos cuantos meses en saber por qué le llamaban El Panaderino. [...] empezó a darse cuenta de que, a ciertas horas, su padre hacía salir de la casa a los hermanos mayores, con diferentes encargos, y que sólo se quedaban dentro los dos pequeños, y que entonces, por la puerta del corral, se metía allí dentro Lucas, el panadero del pueblo, y se quedaba a solas con su madre. (*Ibid.*, p. 155)

L'écriture fragmentaire met donc au cœur de ses blancs des sujets tabous qui n'en prennent que plus de relief et rappellent la densité sémantique dont peut être porteur le silence instauré dans les interstices textuels, ce « silence de la Présence » ou « de l'excès » défini par Françoise Susini-Anastopoulos comme étant celui qui « abrège la parole pour mieux et, précieusement, la conserver. Il n'est pas privation, mais suspension consentie du discours. Ni blocage ni congé du sens, ce

¹⁸⁴ Un des quatre enfants est en réalité mort avant l'avortement (LLM, p. 54).

silence "plein" se révèle un espace fécond, un creux prometteur, une vacuité génératrice d'être »¹⁸⁵.

- La rencontre comme principe unificateur du récit

Dans la seconde partie, le récit suit, en surface, la même fragmentation mais l'impression de rupture est plus douce, car le lecteur connaît tous les personnages et s'est habitué à la construction, mais, surtout, les différentes histoires se réunissent progressivement à travers les rencontres entre les personnages et à travers différents lieux qui les favorisent. La rencontre s'érige en principe unificateur des histoires et le récit devient, à la fin du roman, linéaire, une fois que tous les personnages se retrouvent à Madrid, véritable centre géographique.

Les rencontres sont progressives et rassemblent les personnages en fonction de leur sexe ou de leur condition : Raúl Vidal et José Luis del Moral, orphelins, se connaissent à l'internat de León puis se retrouvent plus tard à Madrid ; Helena et Gloria d'une part, Carmelo et Luis d'autre part, fréquentent respectivement les collèges Bertrand et Divino Maestro. Puis, c'est le Laurel de Baco qui les rassemble et enfin l'université, un même attrait pour les thèses marxistes et leur engagement dans une lutte révolutionnaire qui intègre également le seul ouvrier du groupe, Gregorio.

Cette unification est annoncée dans la construction du roman par l'inclusion à la fin de la première partie d'un fragment apparemment différent, celui du combat entre les deux chiens, qui dit métaphoriquement la situation misérable des personnages, obligés de lutter pour manger, ainsi que les antagonismes sociaux. D'ailleurs, les termes employés par le narrateur pour désigner la situation du

¹⁸⁵ Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 223. Cette importance de la faille est également analysée par Yves-Charles Grandjeat qui souligne que « le fragmentaire renvoie finalement moins aux fragments en tant que tels qu'à ce qui les constitue comme fragments : les fractures, failles, interstices, intermèdes. Entre les fragments, la faille. La faille c'est l'espace même de l'articulation signifiante [...] » (Yves Charles Grandjeat, « Préface », in Christian Lerat et alii, *Fragmentaire et fragmentation dans la littérature et les arts d'Amérique du Nord*, Annales du CRAA, n° 25, Pessac, MSHA, 2000, p. 13-14).

chien évoquent aussi la situation d'une très large majorité de la population espagnole et des vaincus dans la période de l'après-guerre :

Estaba asustado y trotaba a pesar del agotamiento, con la lengua fuera y las heridas ardiéndole. Huía [...] de un peligro indefinido, del hambre que lo atenazaba, o del dolor de su grupa que lo seguía a todas partes. [...] volvió a emprender su marcha a la deriva. [...] Tenía tanto miedo y dolor y hambre [...]. (LLM, p. 175)

La valeur métaphorique de cette séquence est également soulignée par le nombre d'expressions qui renvoient à la pérégrination et donc, implicitement, au titre : « Trotó jadeante [...]. Trotó jadeante durante horas [...]. Seguía corriendo [...]. Estaba asustado y trotaba a pesar del agotamiento [...]. Huía [...] volvió a emprender su marcha a la deriva. [...] Caminaba con la lengua hinchada [...]. Caminaba con paso vacilante [...]. Caminaba sin detenerse [...] » (*Ibid.*, p. 170-171). D'ailleurs, cette séquence n'est pas totalement détachée des autres histoires puisque dans sa fuite qui suit l'affrontement avec le molosse, le chien famélique croise brutalement la route du camion de déménagement de la famille Amado et la relation est mise en évidence grâce à la contiguïté dans l'ordre du récit des deux séquences. À la fin de la séquence antérieure, le sommeil de Manuel Amado est brutalement interrompu par un coup de frein et par l'exclamation du chauffeur – « Se me cruzó un perro en la carretera y me dio un buen susto. Por eso frené » (*Ibid.*, p. 171) – puis, dans le dernier fragment, l'animal manque de se faire renverser par un camion : « el camión que se acercaba a toda velocidad frenó a escasos metros de él dejando la marca de los neumáticos en el asfalto » (*Ibid.*, p. 175). De fait, le chien suit donc la route qui mène à Madrid comme vont le faire tous les personnages de la première partie, en particulier ceux de la génération des enfants.

On remarque donc dans la deuxième partie une progressive unification de la diégèse qui correspond à la construction d'un projet collectif et, en même temps, un récit qui devient moins elliptique.

Toutefois cette deuxième partie peut se diviser en deux sous-parties à peu près égales : d'un côté les treize premiers fragments, puis les douze suivants. Dans les premiers, si les histoires ont commencé à se croiser, elles ne rassemblent pas tous les personnages, de sorte qu'il est encore possible de réaliser un second parcours de lecture et de regrouper certains fragments en fonction de leur unité spatiale, en particulier ceux qui sont consacrés à l'internat de León – José Luis del Moral et Raúl Vidal jusqu'à leur rencontre à Madrid, 1, 6, 9, 12 – et ceux consacrés à Gregorio Pulido jusqu'à son arrivée à Madrid – 3, 7, 10, 13.

La différence fondamentale entre ce premier bloc de la deuxième partie et la partie précédente tient à ce que les fragments disjoints dans l'ordre du récit sont parfaitement soudés entre eux. Prenons l'exemple du fils Pulido : à la fin du troisième fragment, Gregorio, qui travaille sur le domaine de Sole Beleta et qui passe ses nuits à noyer son chagrin, à lutter contre sa solitude dans le bar où il fait la connaissance de Julián, rentre au domaine en pleurant et se couche. Au début du septième fragment, on le retrouve au même endroit, alors qu'il se lève et fuit le domaine après s'être saoulé au bar en attendant Julián en vain et avoir eu une altercation avec sa patronne ; le chapitre se termine quand il se réveille dans un lieu inconnu, sans conscience de ce qui l'a mené à cet endroit. C'est le fragment suivant (10) qui comble le blanc, puisque Julián raconte à Gregorio les événements de la nuit précédente. Ce dixième fragment se termine avec le départ de Gregorio pour Madrid et le suivant (13) s'ouvre avec son arrivée à Madrid, lorsqu'il sonne à la porte de Martín Pulido. Ces quatre fragments reconstituent donc une étape de la vie du jeune paysan jusqu'à sa découverte de Madrid, avec une nette volonté de continuité qui contraste avec l'organisation de la première partie du roman ; cela va s'accroître dans la deuxième sous-partie de « La joven guardia ». À partir du quatorzième fragment, tous les personnages sont dans la capitale et la continuité entre deux fragments contigus est fréquente (14-15 ; 19-20-21 ; 22-23-24).

- Le retour de l'ellipse ou l'échec final

Une ellipse se remarque néanmoins entre les deux séquences finales, mise en relief par la précision temporelle qui introduit le dernier fragment : « Los tuvieron comunicados durante casi un mes » (*Ibid.*, p. 388). L'effet produit est d'autant plus important qu'il a dû se passer des événements déterminants pour l'avenir des personnages pendant ce mois ; en outre, la rupture est accentuée par l'indétermination du pronom « los » qui désigne globalement les personnages qui sont en prison ; le lecteur peut déduire des non-dits qu'il s'agit de Carmelo, Gregorio, Helena et Coronado¹⁸⁶ et que ceux qui ne sont pas mentionnés dans le fragment ont connu un meilleur sort grâce à leurs origines – Gloria et Ignacio.

La fin du roman reprend le motif du déracinement avec la nostalgie et l'impossible retour à la terre d'origine de Carmelo, le village ayant été englouti par les eaux du lac :

Recordó [Carmelo] con viveza el rumor del torrente en las traseras de su casa de Fiz, las camelias y las jacarandás del jardín de la mansión del indiano y el viejo almacén a espaldas de la iglesia en el que los domingos proyectaban las películas, y quiso echarse a correr hacia atrás, hacia todo aquello que de repente sabía que ya nunca volvería a ver porque yacía enterrado para siempre bajo el agua de un pantano. (*Ibid.*, p. 391)

Si chaque membre du groupe garde une individualité et une conception personnelle de la lutte, avec des motivations diverses, si tous ne choisissent pas de militer au sein de *Alternativa Comunista*, ils vont néanmoins dans le même sens. La mise en place progressive de la linéarité du récit dont les séquences s'enchaînent selon un principe de causalité, absent de la première partie du roman, est donc en

¹⁸⁶ Les trois premiers sont nommés et la présence du dernier est impliquée par cette phrase, malgré une possible ambiguïté : « recordaba [Carmelo] que, al pasar ante una puerta entornada, oyó que alguien decía entre sollozos: "Es que mi hermano es guardia", aunque seguramente esos últimos recuerdos fueran más bien fruto de su delirio » (*Ibid.*, p. 390) ; cet argument, utilisé très probablement par Luis Coronado, rappelle une situation familiale que le jeune garçon s'efforçait d'occulter dans sa vie militante : « Carmelo pensó [...] que [...] Luis iba a pasarse la vida pidiéndole que ocultara partes de su existencia (la buhardilla de la calle Cervantes, su familia, su hermano guardia, y, ahora, su nombre de pila) » (*Ibid.*, p. 338).

adéquation avec l'histoire racontée : la réalisation utopique d'un projet collectif qui fonctionne comme une force unificatrice. Mais le roman dit aussi l'échec de ce projet avec le démantèlement final de la cellule d'opposition au régime à laquelle appartiennent la majorité des personnages de la génération des fils. La dernière séquence renvoie à l'isolement et à la séparation des personnages en fonction de leur appartenance sociale : les plus humbles sont enfermés et torturés dans l'espace carcéral des sous-sols de la Puerta del Sol alors que les plus fortunés, issus des élites franquistes, ont été libérés¹⁸⁷. Ce dénouement exprime la vision pessimiste de l'auteur et teinte le titre d'une certaine ironie.

Dans *La larga marcha*, où pour la première fois le roman se construit à partir de la juxtaposition de différentes histoires et autant de points de vue, la structure fragmentaire et son évolution sont en parfaite adéquation avec la ou les vision(s) de l'Espagne franquiste proposée. Elles montrent la coupure entre deux générations et traduisent la naissance d'un projet collectif et son échec. Elles permettent aussi la coexistence des points de vue sans qu'apparaisse toujours une instance supérieure dotée d'un pouvoir suprême d'organisation¹⁸⁸ et détenteur d'une vérité unique. Cette caractéristique formelle se retrouve dans les deux romans suivants, *La caída de Madrid* et *Los viejos amigos*, avec toutefois une différence essentielle due à la concentration du temps de l'histoire et/ou de l'énonciation. Ces deux textes donnent une vision plurielle d'une réalité espagnole mais avec une perspective synchronique plutôt que diachronique.

Finalement, le *corpus* analysé montre que la fragmentation est une caractéristique de l'œuvre romanesque de Rafael Chirbes et qu'elle affecte autant

¹⁸⁷ Voir Jean Vila, « La génération des fils : Mémoire et histoire dans le roman espagnol contemporain », in Annie Bussière-Perrin (Coord.), *op. cit.*, p. 197-235.

¹⁸⁸ Je nuancerai cette idée dans la troisième partie en montrant comment cette instance supérieure apparaît parfois et en analysant son rôle en tant qu'autorité narrative. Ici, je me centre sur le rôle du lecteur, quand le narrateur ne fait pas figure de guide.

le monde représenté que le sujet dans le temps de l'énonciation ; l'esthétique de la fragmentation est largement privilégiée pour dire le déchirement d'un pays dans un contexte de guerre fratricide, mais aussi l'éclatement ou la dispersion du sujet.

Ainsi, les textes où l'instance énonciatrice est peu, voire pas, représentée (*La larga marcha*, *La caída de Madrid*) privilégient-ils la représentation du monde narré en lui donnant néanmoins un sens depuis le présent de l'énonciation alors que les textes où le/les narrateur(s) s'exprime(nt) à la première personne pointent l'éclatement du sujet narrant en projetant sur lui les conséquences d'un passé fait de déchirements. C'est ce qui explique l'omniprésence du passé récent dans les romans de Rafael Chirbes alors que l'auteur refuse de s'inscrire dans la ligne des romanciers qui visent la récupération du passé. Il ne récupère pas un passé, il dote ses personnages d'une identité construite par les événements de l'histoire récente et donc par la mémoire. D'ailleurs, dans le cas du narrateur de *Mimoun*, l'absence totale de référence au passé et la coupure avec le pays d'origine traduisent une crise identitaire. On ignore tout des motivations qui poussent Manuel à fuir le Madrid de la Transition, de ses relations avec le régime antérieur, des causes de son état dépressif et de sa dépendance à l'alcool, mais tout, y compris la forme du récit, dit l'éclatement du sujet narré et le dépaysement d'un être à la fois coupé de son présent et de son passé. Pour l'auteur, c'est une façon de dénoncer l'esprit de la Transition et de traduire métaphoriquement les ravages qu'elle a produits. Dans un entretien avec Helmut C. Jacobs, il déclare à propos de *Mimoun* :

Quise construir en un espacio opaco [...] un cuento de terror, una paranoia, y, al mismo tiempo, quise hacer una metáfora sobre las sombras de la transición española; sobre la desolación de quienes perdieron aquel barco que zarpó alegremente rumbo a Europa en la década de los ochenta¹⁸⁹.

Quant au sujet narrant, dont l'énonciation n'envahit jamais le récit, il produit un récit rétrospectif construit, mais rien ne permet de penser qu'il s'agit du roman

¹⁸⁹ Helmut C. Jacobs, « Entrevista con Rafael Chirbes », art. cit., p. 184.

commencé à *Mimoun*, enfin achevé. Cette interprétation que pourrait suggérer la présence du narrateur-auteur inviterait à considérer l'écriture dans son rôle traditionnel de thérapie grâce à laquelle la crise serait surpassée. Rien ne permet de l'affirmer dans le cas de *Mimoun*.

II- Le fragment et le tout

Dans son étude, certes consacrée à la version aphoristique de la fragmentation, Françoise Susini-Anastopoulos souligne que :

Le recours à la forme fragmentaire s'inscrit dans le sillage d'une triple crise aux manifestations déjà anciennes, et à laquelle on peut identifier la modernité : crise de l'œuvre par caducité des notions d'achèvement et de complétude, crise de la totalité, perçue comme impossible et décrétée monstrueuse et enfin crise de la généricité, qui a permis au fragment de se présenter, en s'écrivant en marge de la littérature ou tangentiellement par rapport à elle, comme une alternative plausible et stimulante à la désaffection des genres traditionnels, jusqu'à s'imposer comme la matrice même du Genre¹⁹⁰.

Dans les romans de Rafael Chirbes, il semblerait pourtant que, si la notion de crise reste bien présente, l'écriture fragmentaire prenne un autre sens, en particulier dans son rapport au tout. L'objet de cette partie sera de montrer que la discontinuité du récit exprime moins la crise de la totalité qu'un nouveau mode d'accès à la totalité par le biais de l'expression d'une tension entre discontinuité et totalité. Au-delà du morcellement du récit, de l'éclatement des histoires et des variations de points de vue, les différents textes manifestent une tendance à l'unité, voire la volonté d'embrasser une totalité impossible à atteindre sans passer par la fragmentation tant la réalité du monde est complexe.

Cet objectif est déjà patent avec *La buena letra* et *Los disparos del cazador* considérés comme un diptyque car les deux récits se complètent mutuellement¹⁹¹ et couvrent la durée d'une vie. Mais le projet de tendre vers la représentation d'une totalité est encore plus évident dans les romans postérieurs : dans *La larga marcha* avec la conjonction des différents points de vue et l'unité thématique des

¹⁹⁰ Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 2.

¹⁹¹ Les deux versions multiplient les oppositions : républicain *vs* partisan opportuniste du pouvoir ; mère *vs* père ; oral *vs* écrit ; rural *vs* urbain ; pauvre *vs* riche ; centre *vs* périphérie.

différentes histoires qui finissent par se croiser ; puis *La caída de Madrid* et *Los viejos amigos* marquent une nouvelle évolution avec le resserrement de la durée de la diégèse (une journée dans *La caída de Madrid* et une soirée dans *Los viejos amigos*) qui va de pair avec un rétrécissement de l'espace diégétique (Madrid, dans le premier cas, et une salle de restaurant de la capitale dans le second). Je me propose de montrer que, selon le rapport qu'entretiennent les fragments avec le tout, la construction de ces trois romans présente une évolution qui fait passer d'une vision totale de l'Espagne franquiste à une image du passé où les vides sont de plus en plus béants.

1- *La larga marcha* comme puzzle

Dans la partie précédente, j'ai montré que *La larga marcha* était composée de fragments, dans un premier temps épars, mais qui semblaient, au fil de la lecture, s'ajuster grâce à une collaboration active du lecteur qui accepte de reconstruire un puzzle. On peut se demander alors si le roman finit par dessiner une image et quels en sont les contours. Comment Rafael Chirbes utilise-t-il les fragments pour rendre compte d'une totalité et d'une unité ?

a- *La totalité dans La larga marcha*

La volonté de peindre une totalité à l'intérieur d'un même roman s'affirme avec l'écriture de *La larga marcha*, que l'auteur définit comme « una especie de novela de todas las novelas »¹⁹², et où il reprend de nombreux motifs ou des personnages types déjà présents dans ses romans précédents.

Rafael Chirbes construit l'intrigue de son roman à partir des histoires de sept familles emblématiques, et il affirme par là même son projet globalisant, ce

¹⁹² Helmut C. Jacobs, « Entrevista con Rafael Chirbes », art. cit., p. 187.

nombre désignant la totalité, l'achèvement cyclique et son renouvellement¹⁹³. Il s'agit de capter la totalité géographique et sociale de l'Espagne franquiste. Aussi, dans la première partie, le lecteur passe-t-il d'un paysan de la Galice intérieure, qui a lutté dans le camp des nationaux, à l'ouvrier valencien républicain, au misérable et phalangiste cireur de chaussures de Salamanque, avant de s'intéresser aux destins des personnages situés dans différents quartiers de Madrid : le médecin républicain des alentours de la calle Princesa, le pauvre trafiquant du centre ville imprégné des discours des capitaines vainqueurs, la bourgeoise du Viso qui refait sa fortune grâce à l'opportunisme des futurs nouveaux riches, pour finir avec le pauvre journalier de l'Estrémadure. L'absence de lien entre les différents fragments et les situations géographiques opposées mettent en relief la vision d'une Espagne franquiste plurielle.

Le passage d'une région à l'autre et l'examen des différentes catégories sociales ne semblent pas répondre à un schéma pré-construit : du premier fragment au septième, l'alternance des points de vue permet de parcourir toute la péninsule et fait passer d'une relative abondance et d'une foi en la vie (représentée par l'attente de la naissance de l'enfant et par le discours sur la transmission de génération en génération) dans un espace des origines fertile – la Galice –, au dénuement le plus absolu dans une région sèche et d'une grande dureté où la maternité devient une malédiction – l'Estrémadure. Le contraste entre la première et la septième séquence souligne l'opposition entre un espace de vie plein d'espoir et un espace de mort et de rage, et préfigure symboliquement l'itinéraire de Carmelo Amado dont la naissance ouvre un roman qui se clôt, quelque trois cents pages plus loin, avec la mort symbolique du personnage dont la lutte aura été vaine. Les indices de mort sont perceptibles dans le regard que porte José Pulido sur cette terre d'Estrémadure crevassée où les hommes sont écrasés de chaleur en plein été et qui devient un véritable enfer :

¹⁹³ Voir l'article « sept » in Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, R. Laffont (Coll. Bouquins), 1982, p. 860-865.

A José Pulido le gustaría mirar desde lo alto de un mulo las tierras canas en las que a estas alturas del verano ya no quedan ni siquiera hierbas secas, nada más que tierra que se agrieta, y algunos espinos, blancos de tan secos, y los hormigueros agujereando la tierra y los excrementos secos de las bestias, que hierven de insectos, y los alacranes que se retuercen cuando uno levanta las piedras, o se los encuentra debajo de alguna alpaca: retuercen la cola y enseñan su pinza envenenada, y a él le parece que, a ras de suelo, el veneno del alacrán se transmite a la cabeza del que camina debajo del sombrero, y el sombrero bajo el sol que aún, a estas horas de la tarde, cuando en su diario viaje busca ya el camino de ida por encima de los montes de Burguillos, abrasa, muerde con dentelladas de fuego. Tierras canas a mano derecha, y más allá, las manchas de barro en las que se secan las plantas de los melones que ya no sostienen ningún fruto desde hace un par de meses—sólo los pedazos de cáscara convertidos en cuero de los que se comieron en su día los sisones—; y a mano izquierda, las encinas levantando sus manchas oscuras sobre la tierra —tampoco de ese lado queda yerba—, aunque pronto, en cuanto caiga la primera lluvia, esas tierras de encinares, ligeramente más oscuras, serán las primeras en empezar a reverdecer. (LLM, p. 77)

Ce début du septième fragment, où la longueur des phrases et l'enchaînement des subordonnées traduisent la monotonie de ces étendues à perte de vue et le désespoir du personnage focal, s'oppose au dynamisme de l'*incipit*, centré sur le cycle naturel de l'eau et le fracas du torrent, un jour de février :

A pesar de que los postigos de la ventana permanecían cerrados, se oía el ruido del torrente a espaldas de la casa. Había nevado durante varios días, luego había salido el sol, después había llovido, y ahora el torrente arrastraba toda el agua resultante del deshielo, y ramas secas y piedras que, al ser transportadas, producían un tremendo fragor. (*Ibid.*, p. 9)

Ces différences, visibles à l'échelle nationale, se reproduisent à l'intérieur de la capitale qui devient un véritable microcosme où se multiplient les mêmes inégalités. Cela sera encore plus flagrant dans la deuxième partie du roman, quand les personnages arrivent à Madrid où ils sont socialement définis par leur lieu de résidence et se répartissent en trois groupes, ce chiffre étant une autre représentation de la totalité : l'habitat bourgeois (essentiellement représenté par la maison des Seseña de Giner dans la partie haute de la rue Serrano), la zone

populaire du centre ville (où vivent les familles Amado, Coronado et, un peu à l'écart, le médecin Tabarca) et les faubourgs misérables du secteur de Vallecas, peuplés d'immigrants comme Martín Pulido et Eloísa Amado. L'espace madrilène est donc totalement cloisonné, ce qui permet de maintenir un certain équilibre tant que chaque personnage reste isolé dans son quartier de classe. Le dénouement est précipité par une rupture d'équilibre révélée par une transgression d'ordre spatial : quand Gregorio pénètre dans un espace qui n'est pas le sien, il enfreint une loi qui existait déjà dans son espace d'origine ce qui provoque le démantèlement de la cellule clandestine dans laquelle il faisait déjà figure d'intrus, en étant le seul ouvrier dans un groupe constitué exclusivement d'étudiants.

L'incongruité de la présence de Gregorio chez Gloria fait l'objet d'une des séquences finales (II, 22). Le narrateur y transmet le sentiment d'étrangeté qui habite le jeune Pulido, lors de ses premières visites dans la maison du Viso, accompagné de ses pressentiments et d'une évolution qui traduit la capacité d'adaptation de l'ouvrier et la fascination qu'exerce sur lui le monde bourgeois. Pour refléter les sensations du jeune homme, le narrateur utilise une triple animalisation – il est doté du flair de l'épagneul¹⁹⁴, tel une chauve-souris, il capte les ondes menaçantes que ses amis ne soupçonnent pas¹⁹⁵ et il se fond dans le milieu avec l'aisance du lézard¹⁹⁶ – qui rappelle ses origines rurales. Ce lien avec le passé est omniprésent dans la séquence car la perception de la richesse par Gregorio éveille des souvenirs qui renvoient à l'époque où il était au service de doña Sole. La continuité qui s'établit entre les deux espaces, grâce au détail du

¹⁹⁴ « [...] era un poco podenco y [...] olía la desgracia antes de que se produjera. [...] Sí, pensó que era un perro que llevaba muchos días olfateando algo extraño. [...] Había sentido el escalofrío del perro que huele la desgracia desde lejos » (LLM, p. 371-372). L'assimilation de Gregorio avec le chien de chasse est un écho de sa vie rurale auprès de Julián et de ses meutes d'épagneuls (II, 10).

¹⁹⁵ « Gregorio advirtió que había sonado un chasquido en una frecuencia que los oídos de los demás no estaban capacitados para escuchar, pero que él sí que había oído claramente, como dicen que los murciélagos o las ratas oyen sonidos que el oído humano no percibe » (*Ibid.*, p. 374).

¹⁹⁶ « [...] le parecía necesario acomodarse a la espera del derrumbe, igual que los lagartos se acomodan al territorio en que viven hasta confundirse con él [...]. Y se sentía como el lagarto que se ha vuelto del color de la tierra y piensa que el enemigo pasará a su lado sin advertirlo » (*Ibid.*, p. 376-377).

parquet¹⁹⁷, symbole de richesse, et l'impossibilité pour Gregorio de passer inaperçu aux yeux de doña Sole, dénoncent la persistance de structures sociales qui sont loin de s'effondrer comme le croient les jeunes utopistes. En outre, l'apparition de la patronne fait resurgir en Gregorio les images les plus terribles de son enfance misérable¹⁹⁸ et provoque la séparation des amis : Carmelo et Helena partent avec Gregorio alors qu'Ignacio, qui partage la même origine sociale que Gloria, reste avec son amie ainsi que Coronado. Cette scène est emblématique du cloisonnement social et des antagonismes qui se reproduisent à l'intérieur de la capitale et qui persistent dans les années soixante-dix sans indice de changement possible malgré les rêves révolutionnaires et l'influence des thèses marxistes dans le milieu universitaire.

Au-delà des différences sociales et spatiales, la volonté d'embrasser la totalité se retrouve dans les nuances qui composent chaque groupe. Le cas des jeunes opposants masculins d'origine modeste est tout à fait représentatif puisque le groupe est composé de quatre garçons totalement différents dans leur rapport à la lutte : Carmelo Amado, Luis Coronado et José Luis del Moral fréquentent l'université mais seuls les deux premiers adhèrent à *Alternativa comunista*, tout comme Gregorio Pulido qui, néanmoins, se distingue par son statut d'ouvrier et sa méconnaissance des textes et des thèses qui circulent dans les milieux intellectuels. José Luis est un personnage à part, parce qu'il refuse d'entrer dans un parti ou groupuscule, ce qui lui vaut d'être expulsé de l'appartement de la rue Ventura de la Vega sur ordre de Luis Coronado, mais aussi à cause d'une homosexualité difficile à vivre et à avouer dans l'Espagne franquiste. Chacun d'entre eux exprime

¹⁹⁷ « [...] crujían las tablillas de madera y silbaba la cera con que habían sido abrillantadas, y también la madera y la cera traían recuerdos de un campo lejano, ajeno y civilizado, artificial [...] » (*Ibid.*, p. 372).

¹⁹⁸ « Gregorio había enmudecido ante la imagen de doña Sole Beleta. Estaba ocupado mirando hacia el interior de sí mismo, donde giraba un vértigo de arrozales recién segados, de encinares sobre los que caía la noche, la pesadilla de los caminos embarrados, el olor agrio de orín y excrementos de los corrales, y también el olor templado y dulce de la panadería y el brillo del anillo con una piedra roja abrazando el grueso dedo corazón del panadero de Montalto. No pudo hablar » (*Ibid.*, p. 378).

une attitude face à la lutte : le plus dogmatique est Coronado, personnage totalement caricatural et ridiculisé comme cela a déjà été montré ; les autres semblent plus sincères, voire lucides dans l'image qu'ils se font du futur. Ainsi, Carmelo croit-il fermement, bien qu'ingénument, au triomphe du prolétariat et au rôle que lui-même peut être amené à jouer et tente de convaincre Gregorio. Ce dernier est beaucoup plus pragmatique comme le prouve la conversation entre les deux amis rapportée, non sans ironie, par le narrateur :

La clase obrera –le decía Carmelo a Gregorio, repitiendo lo que enunciaban aquellos papeles tirados a ciclostil– tenía que ser la que dirigiese el mundo. Sólo ella podría hacerse cargo de un futuro que irremediabilmente iba a llegar. "El proletariado es la única clase que puede dirigir una revolución que supere las contradicciones e injusticias de la sociedad burguesa. Una revolución irremediable por necesaria." Gregorio se reía de aquellas palabras que no entendía demasiado bien. "Imagínate lo que pasaría si mandásemos nosotros. Si mandando gente de cultura, abogados, profesores o gente así, va el mundo como va, lo que podría pasar si nos lo dejaran manejar a cuatro burros. Eso son cosas que decís los estudiantes porque no sabéis lo que es un obrero", se burlaba Gregorio de Carmelo, que se tomaba en serio sus palabras y las rebatía con pasión. (*Ibid.*, p. 332-333)

Les propos de Carmelo constituent une caricature de discours marxiste qui ne réussit pas à convaincre un Gregorio plein de bon sens.

Ailleurs, c'est José Luis qui se distingue par son refus d'adhérer à un parti alors qu'il aide Carmelo dans ses activités militantes et semble animé d'un véritable esprit de solidarité. L'engagement sincère et personnel de José Luis, qui n'entre dans aucun schéma, déconcerte son ami Carmelo :

[...] Carmelo muchas veces se preguntaba por qué hacía José Luis todo aquello, si no era militante, si parecían aburrirle las discusiones en las que se dirimía si España, para salir de la dictadura, necesitaba una revolución burguesa, una democracia popular o una férrea dictadura del proletariado. Sus respuestas lo desconcertaban, porque José Luis, cuando él le preguntaba, decía que no necesitaba lavarse de ninguna culpa con un carnet, "no tengo mala conciencia, ni que pedirle perdón a nadie, soy menos que proletario", decía riéndose, y también: "¿Verdad que los médicos no renuncian a curar a un niño enfermo pensando que, al fin y al cabo, se acabará muriendo, y que así le van a evitar sesenta o

setenta años de sufrimiento inútiles? No, sino que lo curan de las primeras anginas, y luego de paperas, y acaban dándole medicinas y poniéndole sondas cuando tiene setenta años. Total, para que al fin se acabe muriendo. Bueno, pues la política es lo mismo. Los ciudadanos tenemos que curar y operar y poner sondas, aun a sabiendas de que siempre triunfa el mal, que el poder acude por naturaleza a los peores. (*Ibid.*, p. 343-344)

Dans ce passage, José Luis sert de porte-parole à l'auteur qui a fait des déclarations assez similaires sur le pouvoir et la lutte¹⁹⁹. Cette rapide analyse des caractéristiques des personnages militants qui peuplent *La larga marcha* met en évidence l'éventail des nuances déployées pour ne pas faire de l'activiste un personnage monolithique.

Ainsi donc, le désir de peindre une fresque totalisante apparaît-il dans le parcours des différentes régions d'Espagne, dans la juxtaposition des classes sociales cantonnées dans leurs espaces, mais il se fait jour également à l'intérieur d'une même catégorie de personnage. Il est à mettre en relation avec un projet de type réaliste qui tient à cœur à l'auteur et qui trouve sa définition sous la plume de Jacques Dubois qui décrit en ces termes l'écriture de ceux qu'il appelle les « romanciers du réel » :

[...] une passion d'écrire sans fin, comme s'il fallait produire un équivalent complet du monde réel sur le mode discursif. Expérience de totalisation : voilà le roman pensé comme vaste entité organique, qui mime jusqu'au délire la multiplicité et la complexité du monde ; le voilà qui enferme l'espace et le temps dans une structure suffisamment vaste pour donner l'impression d'englober toute une société, sans craindre de se perdre dans sa représentation²⁰⁰.

¹⁹⁹ Voir Fernán Chalmeta, « Entrevista a Rafael Chirbes, escritor », *Molotov*, n° 37, juillet, 2003, où l'auteur reprend à son compte les propos de José Luis : « la historia del ser humano es así. Una vez más, lo que digo del médico. Sigue operando hasta el último momento, a los 80 años pone una sonda, sabiendo que la muerte va a ganar siempre. La dignidad del ser humano no es otra: sabemos que el mal absoluto, que es la muerte, siempre gana, que el poder siempre está en manos de los peores; y aún sabiendo eso, tenemos que seguir enfrentándonos. Porque la dignidad no consiste más que en eso: mantener tu lucha contra el poder, tu parcela de bien (por decirlo así, aunque suene muy...) frente al mal, aunque sea un segundo. Si no, eres un hombre indigno, si no has tenido ese momento de enfrentarte, eres parte del mal » (disponible sur <http://www.sindominio.net/~upa/textos/molo37/chirbes.htm>).

²⁰⁰ Jacques Dubois, *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, op. cit., p. 13.

L'idée d'une relation entre la perfection artistique et la représentation d'une totalité est placée dans la bouche de l'un des personnages de *Los viejos amigos*, l'artiste Demetrio Rull :

La perfección, que no otra cosa es la representación creíble, exige que intervengan todos los elementos representativos, como en los jardines chinos [...]. [...] ese espacio [...] tiene tanto y tanto valor porque es una representación completa del mundo con sus llanuras valles colinas ríos lagos cascadas estanques altas montañas [...], ése es precisamente su valor, el que todo se representa a la manera de un mundo portátil, completo, perfecto [...]. (LVA, p. 31-32)

Ce propos²⁰¹ coïncide avec le projet de l'auteur de *La larga marcha* car l'énumération des éléments les plus divers et des contrastes géographiques est à la définition donnée par le personnage ce que les différentes régions d'Espagne et les quartiers de Madrid sont à ce roman. L'absence de ponctuation, qui permet de juxtaposer les divers éléments sans les hiérarchiser dans la grammaire de la phrase, rappelle la syntaxe narrative de *La larga marcha* qui accole les fragments sans les mettre en relation, du moins dans un premier temps, faisant passer, sans transition, d'un monde à un autre.

La volonté de représentation de la totalité fait du roman un *puzzle* où l'assemblage des pièces – l'imbrication des différents fragments – finit par dessiner une fresque de l'Espagne franquiste considérée sous l'angle de la défaite, ce qui donne une unité encore plus prégnante à l'ensemble. Le roman est envisagé ici dans sa dimension mimétique, comme reflet d'une réalité, mais il produit aussi un discours sur le monde représenté.

²⁰¹ Narciso, autre personnage de *Los viejos amigos*, exprime une idée semblable, en s'en tenant au champ littéraire : « un buen poema de San Juan, de Quevedo contiene todo el mundo » (LVA, p. 67).

b- L'unité

L'unité thématique qui se détache de l'ensemble des récits qui composent *La larga marcha* se construit à partir du motif de l'échec : chacune des familles qui composent « El ejército del Ebro » connaît des déboires individuels, et, pour « La joven guardia », c'est le démantèlement de la cellule clandestine qui dit l'échec d'un projet collectif.

Dans la première partie, la génération qui a fait la guerre et qui vit avec sa conscience d'adulte les années les plus noires de l'après-guerre, est composée de deux catégories sociales antagonistes – bourgeois et aristocrates *vs* paysans et ouvriers – parmi lesquelles on retrouve la classique division idéologique qui sépare les vainqueurs et les vaincus, avec toute une gamme de nuances qui reflète la complexité sociale. L'unité est d'autant plus forte que la notion d'échec gomme ces différences et s'érige en dénominateur commun. Même dans le cas de Gloria, l'apparente réussite sociale occulte un malaise personnel et un échec conjugal.

Dans le camp de ceux qui ont lutté auprès des nationaux, beaucoup de personnages sont d'origine modeste et vivent la période de l'après-guerre dans la misère ambiante : Luis Coronado vitote grâce au marché noir et aux trafics en tous genres ; Manuel Amado semble avoir lutté au côté des nationaux par un pur hasard géographique ; Pedro del Moral devient un *camisa vieja* désenchanté quand il prend conscience que son engagement et son adhésion initiale à la Phalange ne lui permettent pas d'envisager un avenir meilleur. Parmi les vaincus, Raúl Vidal, après avoir connu le déchirement familial, est conduit au suicide ; Vicente Tabarca doit renoncer à sa brillante carrière de chirurgien, attend d'hypothétiques patients et pratique des avortements clandestins dans son triste cabinet médical, substitut de la cellule carcérale. José Pulido n'est pas caractérisé idéologiquement dans le contexte fratricide, comme si son dénuement absolu le plaçait en deçà de la division.

Gloria constitue un cas à part : elle est la bourgeoise fidèle à la cause nationale qui reconstruit sa fortune, anéantie par la guerre et les malversations de

son frère, en épousant le très opportuniste Ramón Giner, ex-secrétaire de la famille. Elle entre dans la catégorie des vainqueurs à deux titres : idéologique et social, ce qui rend encore plus patent son échec individuel, point d'orgue de sa trajectoire dans la première partie du roman. Les quatre fragments consacrés au couple Seseña-Giner (I, 6, 11, 13, 19) montrent cette évolution : la sensation de désorientation qui suit la perte de la demeure familiale, la Casa del Viso incarnant les origines bourgeoises, contraste avec le sentiment de force et de sécurité qui imprègne Gloria au moment de son mariage. Entre le sixième et le onzième fragments, une série d'oppositions traduit la reconstruction d'une jeune femme capable, au début des années 40, de considérer l'avenir proche comme un printemps métaphorique²⁰². Dans un premier temps, la pluie menaçante, la course effrénée et l'omniprésence des éléments métalliques rendent compte de ses angoisses et de sa souffrance :

El sufrimiento la hacía moverse. No podía parar. Sabía que, si se paraba, se derrumbaría [...]. Así que cruzó el jardín a la carrera, pasó junto al estanque seco, abrió nerviosa la puerta de hierro y se lanzó calle Serrano abajo [...]. Correr para no resquebrajarse. El sol se había ocultado de repente y unas nubes negras ocupaban veloces el cielo, poniendo plomo en el centro del paisaje, mientras que en los bordes, los edificios tenían brillos duros, también de metal, pero más bien plata, o acero amenazador y cortante. Hacía un calor pesado, de bochorno [...]. (LLM, p. 58)

Par la suite, la préparation du mariage se réalise dans le calme retrouvé d'une journée ensoleillée :

La verdad es que resulta muy agradable estar ante el tocador de la habitación esta mañana de otoño, mientras el sol entra suave, acariciador, a través de los cristales de la vidriera, y pone esos brillos dorados en las hojas, que planean un poco antes de posarse sobre la hierba del jardín, y verlo todo teniendo al lado el jarrón con las rosas recién cortadas, y notar este silencio tan agradable y el olor de la colonia de él y el peso de su brazo y de su hombro como un muro de contención

²⁰² Le narrateur fait dire à Gloria : « El país, y las mejores familias, hemos pasado nuestro largo invierno durante la guerra, y ahora vivimos una hermosa primavera, que se afianza poco a poco » (LLM, p. 126).

al lado, la seguridad que da un hombre lleno de vigor, de iniciativas.
(*Ibid.*, p. 109)

La récupération de la maison grâce au mariage morganatique avec Ramón est considérée par le personnage comme un retour à l'ordre : « reinaba de nuevo el orden en la casa, en el jardín. Las sombras de los árboles estaban en orden, la luna que entraba por las ventanas ponía orden en los muebles, en las alfombras, en la playa que brillaba por fin ordenadamente » (*Ibid.*). L'ordre retrouvé est lié à un homme qui incarne pour Gloria une sécurité matérielle, à l'image du portrait qu'elle en fait au moment de son mariage : « El futuro era un hombre fuerte, guapo [...], emprendedor, a cuyos gestos se levantaban edificios, se abrían carreteras, y que, con esa mano capaz de tantas cosas, la cogía del brazo a ella » (*Ibid.*, p. 128). Cette accumulation de qualités n'empêche pas une rapide dégradation des relations qui conduit à un effondrement de la jeune mariée alors qu'elle prend conscience des frasques de son époux et de l'échec de sa vie conjugale, peu après la naissance de leur fille. De façon révélatrice, ce dernier fragment consacré à Gloria dans la première partie se clôt sur une défaite textuellement affirmée :

Una tarde, buscando un alivio secreto, se atrevió a contarle su miedo al confesor y, a medida que iba desgranando su inquietud y sus sospechas, y que escuchaba la voz del sacerdote hablándole de resignación, sintió que empezaba a aceptar la misma derrota que las demás, y no pudo soportarlo. (*Ibid.*, p. 154)

Dans cette première partie, les multiples représentations de l'échec se doublent de la métaphore canine qui parcourt le roman et culmine dans le vingt-cinquième et dernier fragment quand le narrateur suit le périple du chien errant et famélique. J'ai déjà montré²⁰³ que cette scène illustre les rapports sociaux entre les personnages, mais elle impose aussi une conception animale de l'homme. D'ailleurs, certains personnages de « El ejército del Ebro » sont assimilés à des

²⁰³ Voir *infra*, p. 102-103.

chiens (ou des bêtes) lorsqu'ils perdent leur dignité, ce qui prépare la séquence terminale²⁰⁴, en particulier quand il s'agit de se battre pour manger :

[...] en mitad del recuerdo, le asaltaba [a Vicente Tabarca] aquel hedor en la caja del camión, en el vagón de tren que ya no conducía ganado, sino un rebaño humano, si es que podía llamarse humana a aquella gente que discutía y se peleaba por un chusco de pan duro [...]. (*Ibid.*, p. 97)

Raúl pensó que su hermano había traspasado esa barrera que separa en un hombre la vergüenza de la dignidad, y que a partir de entonces alguien podría echarle un pedazo de pan al suelo y que él lo cogería con la boca, que alguien podría darle una patada y él se escaparía a la carrera gimiendo exactamente igual que un perro. (*Ibid.*, p. 29)

Dans ce fragment consacré à l'histoire des Vidal, qui illustre la situation caïnite du pays, les chiens sont aussi bien ceux qui se rapprochent du pouvoir, au détriment de leur dignité (Antonio Vidal), que ceux qui le rejettent et sombrent dans le désespoir (Raúl Vidal) :

[Raúl] se veía a sí mismo como un pobre hombre, y llegaba a pensar que el perro que se agachaba a coger con la boca el pedazo de pan que le tiraban no era su hermano, vestido de trajes de alpaca [...], sino él, sucio de grasa y carbón [...]. Entonces deseaba liarse una sogá alrededor del cuello, igual que se les ata a los perros (¿qué era él?) [...]. (*Ibid.*, p. 30)

La suite du texte laisse penser que cette caractéristique animale de l'homme concernera encore la génération suivante puisque le vocable « perro » fait partie des premiers mots que le jeune Raúl prononce : « Raúl ya empezaba a pedir las cosas por su nombre [...] decía casa, árbol, agua, y perro: ya decía con unas erres estropajosas la palabra perro » (*Ibid.*, p. 30). Le détail est d'autant plus frappant que la phrase se situe en fin de fragment où s'ouvre un interstice particulièrement signifiant, comme je l'ai montré dans la partie précédente.

²⁰⁴ Le narrateur évoque également une autre scène de lutte entre chiens dans le quartier misérable où vit la famille del Moral : « [...] la cabra [...] había muerto el pasado invierno. Ángel había tirado su cuerpo en el vertedero que había detrás de las últimas chabolas del barrio y allí habían estado peleándose los perros por aquellos despojos durante toda una noche » (LLM, p. 35).

Ce prolongement²⁰⁵ est, d'ailleurs, corroboré par de nouvelles assimilations homme/chien dans « La joven guardia », en particulier avec les cas de Julián²⁰⁶, Roberto²⁰⁷ et Gregorio. Ce dernier exemple est spécialement intéressant car, dans la scène qui précipite le dénouement, Gregorio se compare lui-même à un chien, mais surtout il devient – et avec lui tous ses compagnons de lutte –, aux yeux de Gloria, une incarnation du Mal qui menace les bourgeois²⁰⁸. Tous les jeunes sont englobés dans une même image, entrevue par Gloria, quand elle découvre la nature de leurs relations :

Sole le había dado un par de piezas sueltas del rompecabezas y se entretenía coloreándolas, añadiéndoles detalles inservibles, y ella ya sabía lo que eran aquellas piezas. Sabía que eran los ojos de un animal, y no le interesaba demasiado que Sole le describiera el color de aquellos ojos ni su brillo. Ahora quería conocer lo demás, componer la figura completa, las patas, la cola, la boca, sí, sobre todo, la amenazadora boca llena de dientes. Averiguar a qué especie correspondía y cuál era su ferocidad. [...] Así que [...] se puso a registrar los cajones con ansiedad, y lo cierto es que no necesitó más que abrir los dos primeros para

²⁰⁵ Le prolongement de l'idée d'échec dans la « La joven guardia » est, certes, mis en lumière par le destin des enfants qui finissent en prison, mais également par la suite de la vie des parents : Manuel Amado vit à Madrid empli d'un sentiment de perte : « Todo había cambiado para ellos desde que salieron de Fiz. Habían perdido tantas cosas. Metido en su chaqueta gris, sujeto a largas horas de inactividad, por más que se buscaba continuos quehaceres [...] él mismo se sentía como si hubiera perdido parte de su cuerpo, de su solidez. A veces sentía que sencillamente Rosa y él lo habían perdido todo [...] » (LLM, p. 207) ; du côté des Tabarca, la découverte des ouvrages révolutionnaires qu'Helena cache dans sa chambre est vécue par Vicente avec effroi à cause d'une possible répétition de son propre échec : « Él no la había salvado y alimentado y vestido y educado para que fuese el segundo capítulo de su derrota » (*Ibid.*, p. 278). L'emploi du vocable « chapitre » renvoie ici à la structure du livre. Les craintes du médecin sont prophétiques puisqu'elles anticipent le dénouement : « sabía [...] que la maquinaria continuaba funcionando implacable, que los informadores trabajaban sin descanso, que los jefes de finca mandaban sus informes, y en las comisarías se alineaban los archivadores llenos de datos, y en los sótanos de la puerta del Sol seguían sonando golpes y gritos [...] » (*Ibid.*, p. 275).

²⁰⁶ « lo siguió [Julián a Gregorio] hasta la estación, como si fuera un perro » (LLM, p. 271-272).

²⁰⁷ « la mitad inferior pertenecía sin duda a un animal [...] a un ser inferior, un perro, un carnero » (LLM, p. 311).

²⁰⁸ En apprenant de la bouche de doña Sole Beleta qui est Gregorio et quelles sont ses origines, Gloria – la mère – se sent soudain victime d'un pillage – elle imagine que Gregorio a dû la voler –, ce qui la ramène aux heures les plus terribles de la guerre dans un Madrid tombé aux mains des républicains et des bandits : « Creyó que se volvía loca. Quiso gritar. Oyó de nuevo las sirenas que anunciaban los bombardeos en mitad de la noche de un Madrid asediado y volvió a ver cómo entraba en el estudio aquella horda de pistoleros que olían a tabaco y a chinchón y que tiraron por el suelo muebles y jarrones y que le arrebataron de los lóbulos de las orejas los pendientes que llevaba puestos » (LLM, p. 385). Ce souvenir renvoie à I, 6.

empezar a tasar la cuantía del mal, porque ya en el segundo descubrió los primeros indicios, las señales de la presencia del animal, sus huellas, y en el tercero [...] supo que estaba la madriguera. [...] Tenía delante la boca del animal que había querido ver de cerca y ahora sabía que el aliento que salía de aquellas fauces la abrasaba. (*Ibid.*, p. 384-385)

Cette citation offre une mise en abyme de la structure du roman : le lecteur, par un acte de construction, assemble des morceaux initialement épars pour construire une image complète, et il s'en dégage une certaine unité autour de l'échec et de son inévitable répétition au fil des générations. La métaphore canine fait passer de l'image du chien famélique en quête de nourriture à celle de la bête féroce qui menace l'ordre bourgeois et finit anéantie dans les sous-sols de la Puerta del Sol²⁰⁹. La fin du roman devient alors un écho de la fin de la première partie : la perception – depuis la cellule de Carmelo – du bruit que font les chiens, en fouillant les poubelles et en se battant, suggère que rien n'a vraiment changé ; au terme de son parcours, le chien est toujours condamné à lutter pour survivre, comme si les enfants n'avaient fait que répéter le destin de leurs parents :

Vino a distraerlo [a Carmelo] de aquellos pensamientos el ruido que hizo la tapa de un cubo de la basura que rodó sobre la acera y los gruñidos de los perros que se disputaban detrás del ventanuco enrejado los desperdicios. Ya no se oían ni pasos ni voces, sólo los gruñidos y jadeos de los perros. (*Ibid.*, p. 391)

Cette animalisation est récurrente dans la plupart des romans de Rafael Chirbes : les chiens ont, par exemple, un rôle fondamental dans *Mimoun*²¹⁰ et

²⁰⁹ L'image de la bête enfermée est préfigurée par les sentiments de Gregorio peu après son arrivée à Madrid, lorsqu'il médite devant les cages des fauves du Retiro. La découverte du centre de Madrid, en particulier de la Gran Vía et du quartier du Retiro, plonge le jeune Gregorio dans une profonde tristesse : « le produjo más bien tristeza, como un animal salvaje metido en el interior de una jaula: tal vez fuera porque el mismo día que lo visitó por primera vez visitó también la cercana y semiabandonada casa de fieras y al olor de goma quemada vino a sumarse el de la carne podrida y el de la suciedad de todas aquellas bestias apretadas en sus descuidados cubículos. Al fin y al cabo, él mismo se sentía preso en la ciudad que, sin embargo, le parecía inconmensurable, de límites confusos [...] » (LLM, p. 291).

²¹⁰ Voir Catherine Orsini-Saillet, « Espace et crise identitaire : *Mimoun* de Rafael Chirbes », in Philippe Meunier et Edgard Samper (Éd.), *Mélanges en hommage à Jacques Soubeyrou*, Université de Saint-Étienne, Édition du CELEC, 2008, p. 545-558.

l'animalité de l'homme est à la base de la construction de nombreux personnages, en particulier le sinistre commissaire Arroyo, dans *La caída de Madrid*. Juan Miguel López Merino en analyse la signification de la sorte :

La novela [*La caída de Madrid*] está hasta tal punto salpicada de alusiones al mundo animal –y a sus respuestas al medio natural– que en cierto sentido cabe tildarla de *alegoría darwiniana*. La sociedad es vista como fauna, la lucha de clases como lucha por la supervivencia y los cambios sociales como adaptaciones al medio regidos por la selección natural. Estamos ante un fresco de depredadores y presas en plena acción. La sociedad vista como ecosistema en proceso de cambio en el que los individuos de las distintas especies (clases) se encuentran en un proceso dinámico de acciones y reacciones, de ajuste y regulación, con el fin de mantener la pirámide ecológica (es decir, social)²¹¹.

Cette façon de toujours concevoir les rapports humains sous le franquisme comme des rapports de domination est illustrée, dans *La larga marcha*, par la situation de José Luis à l'internat de León qui est une représentation spatiale et métaphorique du régime autoritaire. Le responsable des études, don Manuel, est comparé à un rapace devant sa proie – le jeune del Moral :

[A José Luis] ya le había parecido advertir en otras ocasiones que don Manuel observaba atentamente sus movimientos como si fuera un ave de presa que estuviera deseando abalanzarse sobre su víctima [...]. A los lados de aquella nariz que sobresalía como un pico amenazador entre los mofletes colorados de don Manuel, estaban las puntas de alfileres de sus ojos, clavándose en su cogote, en su espalda. (LLM, p. 229)

Le roman semble alors postuler que la situation du pays ne permet pas à chacun d'exprimer son humanité, mais seulement son animalité et que Luis Coronado se trompe quand il croit possible de vivre, désormais, dans un pays en paix :

[...] ahora el país estaba en paz, y cada uno tenía que buscarse la vida como pudiera, pero con ingenio, ya no por la fuerza; como seres humanos no como bestias. La guerra, incluso la más noble, la más justa, sacaba la bestia que el hombre lleva dentro, pero, una vez concluida,

²¹¹ Juan Miguel López Merino, « Calas en *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes », *Revista electrónica de estudios filológicos*, n° 10, novembre 2005 (<http://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/M-Lopez.htm>). Souligné dans le texte.

había que meterse esos animales en la jaula, y empezar a actuar como seres civilizados. (*Ibid.*, p. 117)

La constante animalisation des personnages souligne donc que la bestialité des hommes pendant le franquisme est l'expression d'une prolongation du conflit jusqu'aux dernières heures du dictateur. La relation entre cette monstruosité et la guerre est explicitée par l'auteur lui-même dans un des textes de *El novelista perplejo* : « cualquier guerra, cualquier acto de tortura ponen al día, renuevan el pacto de continuidad entre el hombre y la bestia »²¹².

Dans *La larga marcha*, le désir d'embrasser une totalité est le principe sur lequel repose la construction de la première partie du roman composée de sept histoires, d'abord parallèles puis imbriquées, et qui renvoient à des catégories sociales et à des lieux qui disent à la fois l'étanchéité et la complexité du monde représenté, bien au-delà de la division conventionnelle qui ferait de l'Espagne de l'après-guerre un pays scindé entre vainqueurs et vaincus. Ces catégories, clairement situées dans une perspective idéologique, sont interrogées et redéfinies par le texte : sous la complexité d'un monde polymorphe où l'homme agit en animal, se cache une certaine unité élaborée autour des notions d'échec et de déroute, tant personnelle que collective. Cette prégnance de l'échec dessine une Espagne qui lutte en vain et n'en finit pas de sortir de la guerre.

2- La caída de Madrid : une mosaïque

Quand Rafael Chirbes écrit *La caída de Madrid*, publié quatre années plus tard, il opte de nouveau pour le multiperspectivisme afin d'aborder la complexe réalité du franquisme finissant, moment clé de l'histoire péninsulaire où se côtoient trois générations : celle de la guerre, ses enfants « innocents » et ses petits-enfants. Dans

²¹² Rafael Chirbes, « La resurrección de la carne », *El novelista perplejo*, op. cit., p. 59.

ce roman, le rapport entre l'écriture discontinue à l'origine du fragment et l'unité de l'œuvre s'établit différemment, en étroite relation avec le moment historique représenté : si l'unité du roman et la représentation d'une totalité ne font pas de doute, la fragilité de l'édifice est soulignée par la prégnance de la disjonction.

a- Totalité et unité spatio-temporelle

On retrouve, dans *La caída de Madrid*, le projet, déjà présent dans *La larga marcha*, d'embrasser une totalité spatiale et par là même la diversité des catégories sociales : Lucas, Lucio, Lurditas et Lina, unis par une même initiale, sont les représentants du monde ouvrier alors que la famille Ricart-Albizu incarne, depuis l'appartement de la rue Juan Bravo, l'ordre bourgeois directement lié au régime à travers la relation d'amitié qui unit le patriarche don José et le commissaire tortionnaire Maxi. Ces trois pôles sont étroitement imbriqués et dessinent un réseau de relations aux ramifications très denses. La complexité est pourtant appréhendée dans un temps diégétique très réduit : le 19 novembre 1975, entre six heures du matin et un peu plus de vingt heures. Une telle organisation temporelle donne une profonde unité au récit qui se déroule linéairement, selon la chronologie de la journée ; la réduction de la durée du temps diégétique est un choix littéraire connu et donne l'impression qu'une totalité spatio-temporelle est embrassée si un jour passé à Madrid « contient en soi tout un monde »²¹³.

Cette mise en perspective de la journée est assez signifiante puisque, si l'ordre des fragments semble généralement aléatoire, la première partie s'ouvre toutefois sur l'unique séquence consacrée exclusivement aux pensées du vieux don José qui porte le nom du patriarche, du chef de lignée, au moment qui représente le début par excellence : l'aube doublé du motif du réveil. Cet instant inaugural est repris dans le fragment suivant avec la poursuite dont est victime

²¹³ Je paraphrase Lucien Dällenbach qui, en faisant référence à *Ulysse* de Joyce et à *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf, affirme : « un jour passé à Dublin ou à Londres contient en soi tout un monde » (Lucien Dällenbach, *Mosaïques*, Paris, Seuil [Coll. Poétique], 2001, p. 146).

Enrique Roda aux premières lueurs du jour, avant d'être fait prisonnier²¹⁴ ; puis, le narrateur s'intéresse au début de matinée d'Olga (I, 3) et enfin, au réveil du commissaire (I, 4).

Dans les deux premiers fragments, ce moment de transition est plutôt considéré sous sa face obscure que sous son aspect lumineux : « A las seis de la mañana había encendido [don José] la luz de la lámpara de la mesilla con la sensación de que la noche se le estaba haciendo muy larga » (LCM, p. 9). Pour Enrique Roda, les voix menaçantes « rebotaban en el cielo oscuro y vacío » (*Ibid.*, p. 27) et, dans tout le fragment, la progression de la luminosité est ralentie par l'apparition de nuages de mauvais augure : « el día se iba afianzando [...], sobre la sierra flotaba una masa negra que iba abriéndose como un abanico » (*Ibid.*, p. 30), « ya se había nublado del todo » (*Ibid.*, p. 31). Cette idée de petit matin obscur se retrouve également au début du troisième fragment, centré sur Olga : « Tuvo que encender las lámparas del salón, porque estaba muy nublado y apenas penetraba la claridad del exterior a través del ventanal, desde donde podía ver las luces de frenado de los coches destellando en el gris » (*Ibid.*, p. 33). Dans tout le roman, les éléments climatiques sont utilisés de façon métaphorique²¹⁵ comme présage d'un événement extraordinaire qui relève de la tempête. Le terme de cette nuit renvoie finalement à un autre moment charnière, celui de la fin du franquisme. Don José fait, d'ailleurs, plusieurs fois référence à l'articulation de deux époques, avec leurs différences ; pour lui, la mort de Franco est une menace pour l'ordre établi ce qu'il traduit en utilisant la métaphore maritime :

²¹⁴ Le lecteur saura, à la fin de la première partie, que ces deux scènes, le réveil de don José et la fuite d'Enrique, ont lieu exactement au même moment, à six heures du matin, grâce au récit que fait Lucio de cette même poursuite en précisant l'heure exacte : « había seguido corriendo [...] hasta que llegó a la estación del metro a tiempo para coger el primer tren [...] que salía a las seis en punto de la cabecera de la línea y pasaba pocos minutos más tarde por Aluche » (LCM, p. 144).

²¹⁵ Dans le premier fragment, les nuages ou la pluie sont à la fois « comparants » et « comparés », car ils sont, d'abord, annonceurs d'une journée troublée, mais le narrateur les utilise également pour traduire les périodes difficiles de la vie de don José : « Parecía que todo iba a discurrir siempre con ese tranquilo y ordenado paso, pero [...] el horizonte había empezado a ensombrecerse. [...] le había parecido que una lenta lluvia de cenizas caía sobre sus proyectos, tiznándolos » (*Ibid.*, p. 16).

Ojalá las cosas hubieran sido tan claras y tan sencillas como pareció que iban a serlo en todos aquellos años que siguieran a la guerra, los años en que lo de dentro era un buque que navegaba sobre el mar de fuera. Y en el barco había cómodos camarotes bien amueblados y climatizados, y el buque era un espacio estanco desde el que poco interés tenía averiguar la fauna que poblaba las aguas de ese mar que atravesaban. Ahora no era así, y cumplido ese ciclo, cuando la seguridad del camarote se veía enturbiada por una brecha de agua que se ensanchaba, José Ricart se descubría murmurando para sí: “¡Qué bueno sería saber dónde buscar ayuda y tener la certeza de lo que nos espera luego [...]!” (*Ibid.*, p. 18-19)

Ailleurs, c'est le domaine musical qui sert à construire une analogie pour définir ce moment charnière : « se había escrito una partitura con la que había tocado el país su música durante unos cuantos años, pero ahora empezaba otro concierto. El director de orquesta pedía otros instrumentistas para emprenderla con otra partitura » (*Ibid.*, p. 24-25)²¹⁶. Dans le fragment consacré à la chute d'Enrique Roda, la conscience de la fin du franquisme est moins claire, car l'ouvrier ne fait pas partie du cercle des proches du Généralissime, mais le récit se teinte également d'une couleur noire aux accents pessimistes eu égard au futur qui s'annonce : « todo era negro, una negrura que lo llevaba a fijar la vista en el suelo » (*Ibid.*, p. 28) ; « la explosión como un fogonazo [...] lo había dejado todo blanco durante algunas décimas de segundo, con una blancura que había hecho que la noche fuera a continuación todavía más negra » (*Ibid.*, p. 29) ; la lumière est toujours associée à des éléments métalliques qui connotent la douleur : « una luz azul cobalto » (*Ibid.*, p. 28), « estaba empezando a levantarse un amanecer como de metal fundido » (*Ibid.*, p. 30).

L'ouverture du récit est donc centrée sur ce moment inaugural par excellence, défini comme un moment charnière qui fonctionne sur le mode dysphorique. Cette vision noire du futur est corroborée par la dernière séquence

²¹⁶ Avec cette idée de bouleversement futur dans l'ordre établi, don José Ricart s'oppose totalement à l'opinion de son fils qui affirme sa capacité d'adaptation dans le domaine économique : « Me da igual un régimen que otro. Si vienen otros, trabajaré con ellos como he trabajado con éstos » (LCM, p. 21).

du roman qui dépeint un Lucio en danger dans un monde crépusculaire²¹⁷, condamné à regagner son monde métropolitain, après avoir médité devant la porte close d'un avocat qui a choisi d'abandonner ses amis pour retrouver ses privilèges de classe. Il n'est donc pas étonnant de trouver dans ce final une multiplication d'indices de fermeture. Lucio reste en effet prostré devant la porte de Taboada, sans sonner, conscient de ce qui le sépare désormais de son ancien compagnon, celui qui a choisi de revêtir le costume trois pièces après avoir milité et défendu les thèses marxistes. La méditation sur ce changement a lieu devant le portillon clos de la villa cossue du quartier de Salamanca, ce qui représente une distance sociale infranchissable. Le narrateur insiste par trois fois sur ce portail métallique²¹⁸ qui trouve un écho dans les souvenirs de la prison de Carabanchel où se sont connus les deux hommes et où la référence au métal est toujours liée à la douleur de l'enfermement :

Camarada Tabo. Volvió a verlo paseándose por la galería de la cárcel [...]. Sonaban las puertas metálicas, con un sonido hiriente [...]. A todas horas el eco de los ruidos del metal y gritos de hombres. [...] luego estaba el ruido que producían las puertas metálicas de las celdas al abrirse o cerrarse, al golpear contra el marco, que era igualmente de metal, o cuando se corría el pestillo, metal que resbala contra el metal y que choca contra un tope de metal [...] Aullidos humanos y estruendo de metales. Carabanchel. Camarada. (*Ibid.*, p. 306).

La mise en relation implicite souligne que le monde dans lequel va continuer d'évoluer Lucio est toujours aussi cloisonné, que le jeune ouvrier se trouve dans une nouvelle prison, condamné à rester dans les noirs souterrains du métro et dans son quartier de Vallecas. La jeunesse du personnage et la fin de la dictature ne sont donc pas synonymes d'espérance et d'ouverture ; l'auteur propose une vision bien pessimiste du futur d'où est déjà exclu le monde ouvrier. Cette journée

²¹⁷ Le nom de l'ouvrier connote, en revanche, la lumière, ce qui souligne les valeurs qu'il incarne aux côtés de Lurditas.

²¹⁸ « la puertecita metálica del jardín » (*Ibid.*, p. 305), « delante de la puertecita metálica », « si abría la puerta metálica, cruzaba el jardín, subía los escalones » (*Ibid.*, p. 309).

est donc, en elle-même, un monde qui disparaît et qui annonce une ère nouvelle, bien qu'incertaine et génératrice d'angoisse pour la génération la plus ancienne.

L'impression de totalité est renforcée par la fréquence et l'amplitude des analepses qui viennent constamment s'insérer dans la chronologie. Si la division du roman en deux parties, respectivement intitulées « la mañana » et « la tarde », met en évidence l'adéquation entre la chronologie de l'histoire et l'ordre du récit, accentuée par les nombreuses références temporelles qui ponctuent les séquences²¹⁹, cette ligne est perpétuellement brisée par les incessants retours en arrière qui ouvrent le temps diégétique réduit et permettent au narrateur d'embrasser toute l'histoire des personnages en remontant jusqu'aux scènes fondatrices de leur personnalité et qui expliquent leur état, leurs relations, leurs attitudes dans le temps présent de 1975. Chaque avancée dans le temps diégétique fait donc entrevoir, à la fois, le présent du 19 novembre 1975 et le passé (histoire de la guerre et du franquisme) sous un angle différent. C'est moins la ligne chronologique qui est mise en avant que la volonté de juxtaposer des destins parallèles.

Les personnages ne sont finalement que rarement saisis dans la durée de leurs actes – à l'exception de la poursuite d'Enrique Roda – (I, 2), mais plutôt à un moment précis de la journée où un événement favorise le déclenchement d'un souvenir qui fait remonter fréquemment jusqu'à la période de l'enfance. Il y a alors un abîme entre la durée du temps diégétique – parfois à peine quelques minutes – et l'ampleur temporelle embrassée par le récit – souvent plusieurs décennies. Par exemple, le sixième fragment de *La caída de Madrid* est centré sur l'appel téléphonique que reçoit Lurditas chez les Ricart et qui est censé n'avoir duré que quelques minutes. Pendant ce temps très réduit, la servante se remémore toute sa vie avec Lucio, ce qui fait également resurgir des souvenirs d'enfance,

²¹⁹ On suit, par exemple, dans la première séquence, le début de matinée de don José entre six heures du matin et peu après huit heures et demi, puis l'arrestation de Enrique Roda à l'aube, le moment où Olga prend son café au lait à neuf heures et quart passées, les tracasseries du commissaire depuis son réveil jusqu'à dix heures et quart etc.

l'abandon de la famille par le père, les circonstances de son changement de nom, sa fréquentation de l'église del Pozo del Tío Raimundo où officiait le père Llanos. De même, dans le dernier chapitre de cette première partie, pendant le peu de temps où Lucio attend dans le bar, il se souvient de tout son passé de militant, des étapes et des rencontres importantes dans cette phase de sa vie. La très grande majorité des séquences fonctionnent selon ce schéma circulaire ; au terme des fragments, on retrouve généralement le personnage focal dans l'attitude du début. À la fin de la deuxième partie, le chapitre consacré à Carmen, la femme du commissaire, est un des plus représentatifs puisqu'il commence avec la question posée par le mari : « Se acercó a ella y le preguntó : "¿Ya estás arreglada?" » (LCM, p. 292) et se termine avec la réponse : « Respondió : "Sí, ya estoy arreglada. Nos vamos cuando tú digas" » (*Ibid.*, p. 301). Très peu de temps semble alors s'être écoulé entre les deux phrases et pourtant, dans l'intervalle, Carmen a produit un récit détaillé de sa vie et de ses malheurs conjugaux.

Ainsi donc, à partir de la chronologie de la journée, avec tous ses temps forts (réveil, messe, déjeuner, café etc.), la structure spatio-temporelle du roman dessine-t-elle une sorte de rosace qui montre différents destins remémorés, depuis Madrid et à une même date, avec certaines zones de confluence. Et pourtant, l'organisation du roman privilégie un effet de rupture mis en évidence par la juxtaposition des fragments.

b- La prégnance de la disjonction

Le roman est divisé en deux parties qui regroupent chacune neuf et onze séquences numérotées. Les divisions du texte, aisément repérables, sont renforcées par une volonté manifeste de ménager un effet de rupture, mis en évidence par la structure narrative et l'organisation des lieux diégétiques.

Les points de vue, adoptés par un narrateur hétérodiégétique qui renonce fréquemment à l'omniscience, se multiplient encore plus que dans *La larga marcha* puisque seize focalisations internes – auxquelles il faut ajouter les interventions du

narrateur omniscient comme au début du septième fragment de la première partie – alternent, pour donner une idée des façons dont a pu être vécue la journée du 19 novembre 1975, alors que l'Espagne vit au rythme de l'agonie du *Caudillo*²²⁰. Dans la majorité des cas, le narrateur adopte une seule fois la perspective d'un personnage donné et, en de plus rares occasions, une même focalisation se répète deux fois²²¹ ; il faut attendre le treizième fragment de la deuxième partie pour retrouver une focalisation interne connue. En outre, ce retour n'invite pas à établir un lien de continuité entre les deux fragments concernés, disjoints dans l'ordre du récit. Les fragments du texte ne fonctionnent donc pas comme des pièces d'un *puzzle* à construire puisque aucun indice n'est proposé au lecteur pour remplir les blancs. Par exemple, dans la première partie (I, 3), au petit matin, Olga est absorbée par la préparation du dîner d'anniversaire et par le souvenir de la dernière visite de son amie Sole Beleta alors que, dans la seconde, au moment où le tableau qu'elle doit offrir à son beau-père lui est livré, après le café, elle révèle son goût pour l'art moderne et se plonge dans des souvenirs par le biais desquels elle reconstruit toute sa vie sentimentale. Rien ne permet au lecteur d'imaginer ce

²²⁰ J'adopte l'idée que, dans chaque séquence, le narrateur choisit une focalisation interne pour raconter un fragment d'histoire. En réalité, il s'agit seulement d'une focalisation dominante car les chapitres ne sont pas tous totalement homogènes ; certains alternent plusieurs focalisations internes ou une focalisation interne et la focalisation zéro. Ainsi, le fragment qui ouvre « la tarde », plonge-t-il le lecteur dans les pensées de Tomás face aux regards que lui lancent sa femme et son fils aîné (LCM, p. 165-166), puis le texte privilégie le dialogue qui efface toute focalisation (*Ibid.*, p. 167-170), revient aux pensées de Tomás (*Ibid.*, p. 170-171), passe à celles d'Olga en marquant l'opposition (« Olga no pensaba así, pensaba que [...] », *Ibid.*, p. 171), avant de finir de nouveau avec le point de vue de Tomás. Ce dernier ouvre et clôt le fragment et semble donc dominant, mais en réalité différents modes narratifs alternent et renforcent l'importance des failles qui divisent la cellule familiale. De même, dans la première partie, le fragment (7) consacré au milieu de l'université démarre avec une focalisation zéro pour présenter le professeur Bartos et le milieu universitaire (*Ibid.*, p. 90-108) et continue avec une focalisation interne (celle de Lucas) jusqu'à la fin de la séquence (*Ibid.*, p. 108-122). Cette focalisation zéro initiale est signifiante car lorsque le narrateur consacre tout un fragment au couple Juan Bartos / Ada Dutruel (12), il peine à adopter la focalisation interne comme s'il préférerait maintenir une distance avec ces deux personnages d'intellectuels qui incarnent ce contre quoi écrit Rafael Chirbes. Ce point sera de nouveau abordé dans la troisième partie, I, 3, b et II, 3, c.

²²¹ Sur les vingt fragments des deux parties, quatre seulement reprennent une focalisation déjà utilisée : Enrique Roda (I, 2 et II, 15), Olga Albizu (I, 3 et II, 16), Tomás Ricart (II, 10 et II, 13), Lucio (I, 9 et II, 20).

qui a pu se passer entre ces deux moments disjoints dans la chronologie de la journée et dans l'ordre du récit. La même impression de rupture caractérise la série des deux fragments consacrés à Enrique Roda et à Lucio. Ceux de Tomás Ricart sont au contraire directement liés puisque le premier (II, 10) se termine avec la visite que Tomás rend à sa mère, isolée dans sa maladie et enfermée dans une pièce de l'appartement d'où elle ne trouble pas l'ordre familial, alors que le second commence de nouveau avec cette même visite et la vue d'Amelia éveille alors chez Tomás des souvenirs aussi douloureux qu'indésirables.

Si les différents fragments font alterner diverses perspectives narratives dans un ordre qui semble aléatoire bien que parfois signifiant, ils permettent également de situer les différents personnages dans des lieux souvent éloignés, même si la demeure des Ricart constitue de toute évidence un centre où vivent les membres de la famille et où travaille Lurditas. Toutefois, ce centre est loin d'être unificateur puisque, à 75 ans et au petit matin du jour de son anniversaire, don José préfère rejoindre son bureau et déjeuner ensuite avec son ami Maxi ; Amelia y est totalement isolée ; les deux fragments consacrés à Olga la montrent seule dans une pièce ; Lurditas travaille côté cuisine et la seule scène qui regroupe différents membres de la famille – Tomás, Olga et leur fils aîné Josemari – pour le déjeuner met en évidence les divisions internes, entre Tomás et son père d'une part, et, d'autre part, entre les deux fils antithétiques – Quini²²² et Josemari. Les autres personnages sont présentés généralement dans leur solitude, dans une activité de méditation et dans des lieux très différents de Madrid : le lecteur passe de l'appartement de la rue Juan Bravo au quartier de Campamento puis, à la cellule de la mystérieuse *finca* ; viennent ensuite l'université, le bordel de Lina,

²²² L'absence de Quini, lors du déjeuner familial, semble être à l'origine de la discussion que le lecteur saisit *in medias res* avec l'intervention du père : « He dicho que en la mesa no se habla de política. Es más, que en esta casa no quiero que se hable de política » (*Ibid.*, p. 165). La réplique de Josemari introduit le problème de l'absence de Quini et la met sur le compte de ses engagements politiques : « No es política, papá –decía Josemari–, es que Quini es comunista, y si no viene a comer, es porque está metido en los follones que han montado para hoy en Filosofía. Los buitres se preparan para la insurrección, aprovechando la agonía del Caudillo; y tu hijo es uno de esos buitres » (*Ibid.*).

l'appartement du commissaire, celui de Pruden et Elvira, le logement de Guillermo dans la zone de Moratalaz et enfin la villa cossue du cabinet d'avocat de Taboada, au cœur du luxueux quartier du Viso. L'espace diégétique s'organise autour d'un ensemble de lieux cloisonnés, où les personnages sont enfermés dans leurs pensées et leur catégorie sociale. L'absence de perméabilité est soulignée, dans le dernier fragment, par l'incongruité de la présence de Lucio dans le quartier bourgeois du Viso :

[...] en aquel barrio elegante no bastaba con ir limpio, no era normal un obrero que merodeaba ante los escaparates durante horas [...]. Daba que sospechar. (LCM, p. 304)

[...] él se guarecía de la lluvia protegiéndose en los huecos de los escaparates, evadiéndose de las miradas de los dependientes de las tiendas que desconfiaban de aquel tipo, obrero o mendigo o delincuente, ellos no distinguían demasiado bien las diferencias entre esas categorías, un individuo situado en un lugar impropio. (*Ibid.*, p. 305)

Ce passage rappelle l'indécence de la présence de Gregorio chez Gloria aux yeux de doña Sole, à la fin de *La larga marcha*. Dans les deux romans, on retrouve une caractéristique du discours réaliste – dans sa conception de l'espace diégétique – mise en lumière grâce à l'analyse de la nouvelle *Ferragus* de Balzac, par Henri Mitterand. Ce dernier énonce l'idée que la rue

devient dans le discours collectif l'objet d'un jugement modal, explicité ou non selon les cas, et dont la forme canonique est toujours : « Il est possible à X... d'habiter, de passer ou de séjourner ici », ou « Il n'est pas possible à X..., d'habiter, de passer ou de séjourner ici ». Deux variables, le sujet du séjour ou du passage, et le lieu de séjour ou de passage. L'association ou l'exclusion réciproque de ces deux variables est réglée par le code mondain. C'est de la transgression de cette règle que naît le drame, et que celui-ci trouve son sens. [...] Malheur à celui ou à celle qui franchira les frontières imposées par cette sémiologie urbaine²²³.

²²³ Henri Mitterand, « Le lieu et le sens : l'espace parisien dans *Ferragus*, de Balzac », *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980, p. 196-197.

Cette fonction attribuée à l'espace souligne la parenté qui peut exister entre certains textes chirbiens et la tradition réaliste ; elle accentue l'impression de cloisonnement et de solitude.

Bien que situés dans un même espace – Madrid –, les chemins des différents personnages ne se croisent jamais, les rencontres programmées sont toujours différées ou bien ont lieu dans les interstices, dans les blancs du texte. Par exemple, la rencontre entre Lucio et Lurditas²²⁴, le déjeuner entre Maxi et don José Ricart et surtout la fête programmée pendant tout le roman, mais dont on peut penser qu'elle finira par être annulée ou par être célébrée sans la totalité des convives à cause du coup de téléphone reçu par le commissaire et dont Carmen semble comprendre qu'il annonce la mort de Franco : « Le oía explicarle a su interlocutor que Franco estaba ya clínicamente muerto y que a lo largo de esa noche leerían el parte de defunción. "Hay que estar preparados" le oyó decir y pensó que seguramente tendrían que anular la visita a los Ricart porque él se vería obligado a incorporarse a algún servicio especial » (*Ibid.*, p. 301-302). La célébration, rendue incertaine, est donc repoussée hors récit, dans la marge, dans le non-dit. Cette scène, vers laquelle tendent toutes les histoires racontées, est l'image jamais représentée, comme si le narrateur se plaisait à rendre improbable cette rencontre qui pourrait prendre des allures de dernière cène, puisque le patriarche don José Ricart doit être entouré à cette occasion de douze membres de

²²⁴ La rencontre entre Lurditas et Lucio est programmée depuis le sixième fragment, quand Lurditas reçoit l'appel téléphonique de Lucio qui la prie de le rejoindre dans un café ; puis la neuvième séquence est centrée sur l'attente angoissée de Lucio qui a rejoint le lieu de rendez-vous. Pourtant, le récit abandonne momentanément le destin de ces deux personnages, précisément au moment où Lurditas va franchir la porte du bar. La rencontre n'est alors envisagée que de façon prospective, depuis le point de vue de Lucio : « él, ahora, mientras a través de la puerta acristalada veía a Lurditas avanzar hacia el bar, pensaba que lo necesitaba, que necesitaba a Tabo para lo que fuera, para que lo dejara dormir en el despacho o en algún rincón de su casa. Ésa era su única política posible aquel día. Por eso pensó que iría a verlo en cuanto le dijera a Lurditas lo poco que tenía que decirle: que estaba bien, pero que durante unos días no iría a dormir a casa. Sabía que ella haría como que no le daba demasiada importancia a lo que él le decía [...] » (*Ibid.*, p. 161). Lucio entraîne donc déjà le lecteur dans un futur plus lointain, anticipant la dernière scène du roman, projetant une nouvelle rencontre (avec Taboada) qui n'aura pas lieu.

sa famille ou amis²²⁵, comme autant d'apôtres. Cette possible interprétation²²⁶ ferait de la fête le point d'achèvement d'un cycle et l'annonce d'un recommencement. S'il s'agit d'une dernière cène, don José Ricart est la figure du passé condamnée à disparaître, alors que les convives sont les représentants des acteurs de la future Transition : ils sont tous beaucoup plus jeunes (même Maxi a seize ans de moins que don José²²⁷) et incarnent des tendances et des sensibilités divergentes qui vont devoir apprendre à cohabiter²²⁸.

Au niveau des protagonistes, ce roman est donc celui de la dispersion, de la dissémination, de l'éparpillement et présente une structure inverse par rapport à celle de *La larga marcha* où les personnages finissaient par se rencontrer avant d'être séparés par la force. Il faudra s'interroger sur le sens de cette dispersion au moment de la mort de Franco, comme symbole de la Transition avec la scène emblématique de la porte close à la fin du roman.

Le roman se structure, finalement, à partir d'une tension permanente, sans phase de résolution ou d'évolution, entre deux pôles opposés : celui de la construction de l'unité ou d'une image globalisante et celui de la disjonction. C'est en cela qu'il serait dans sa structure plus proche de la mosaïque que du *puzzle*, si l'on en croit la distinction essentielle proposée par Lucien Dällenbach :

[la mosaïque] ménage un écart maximal entre l'unité du tout et la pluralité discontinue du matériau de base ; elle suppose en outre un dess(e)in global avec lequel les accommodements sont possibles : loin d'assigner d'avance et de manière dirigiste une seule et unique place à chacune des pièces – ce que fait le puzzle –, la figure finale autorise en

²²⁵ La fête doit réunir don José Ricart, Tomás Ricart et Olga Albizu, Josemari et Quini, le commissaire Arroyo et sa femme Carmen, Elvira, Pruden et leur fille Marga, Ada Dutruel et son époux Juan Bartos ainsi que l'amie d'enfance d'Olga, doña Sole Beleta.

²²⁶ Mais le terme « cena » n'est jamais employé dans le roman, au profit de « fiesta ».

²²⁷ Maxi insiste sur cette différence : « [en el frente de Vinaroz] José era ya un hombre hecho y derecho, mientras que Maxi apenas acababa de entrar en la veintena » (LCM, p. 53).

²²⁸ Olga est assez lucide sur ce point : « De repente se había dado cuenta de lo incompatibles que sus dos amigos de infancia, Sole y Elvira, tan incultas y torpes, podían llegar a ser con aquel matrimonio compuesto por una artista y un intelectual. Blanco frente a negro. Por si fuera poco, iban a estar también presentes Maxi y su mujer, y había que rezar para que no se produjesen fricciones [...]. El pequeño grupo de personas que iba a acudir se le convirtió en poco menos que un ejército » (LCM, p. 34-35).

effet une totale liberté de mouvement, de placement et de déplacement des morceaux, ce qui veut dire que, sur le fond immuable et solide du support, les substitutions restent permises, d'où un espace de jeu appréciable²²⁹.

Ce rapport entre le texte et la mosaïque est suggéré également par l'illustration choisie pour figurer sur la couverture : le détail de l'œuvre intitulée *Riot*, de l'artiste anglais Tony Cragg. Le titre et la composition du détail choisi entrent de façon très explicite en relation avec le contexte du franquisme et de la répression, mais c'est surtout le mode d'agencement qui renforce l'idée que le texte est à prendre comme un texte mosaïque : le dessin des différentes figures est élaboré par Tony Cragg grâce à la juxtaposition d'objets ou de déchets (fragments) en plastique, aux formes et aux couleurs variées. Cet assemblage laisse toutefois apparaître, de façon très visible, les interstices entre les différents fragments, de sorte que l'ensemble des figures soit le résultat d'une disposition de fragments très différents – par la couleur, la forme ou la taille –, mais unis par une même matière – le plastique – et par le dessin final de l'image.

3- *Los viejos amigos* : vers le vide

Los viejos amigos semble être, du moins pour l'instant, le point d'aboutissement d'une trilogie dont les premiers volets ont été *La larga marcha* et *La caída de Madrid*. Si l'on considère le temps diégétique, au fil des trois derniers romans, Rafael Chirbes a parcouru toute l'Histoire de l'Espagne, depuis l'après-guerre jusqu'aux premières années du gouvernement du Parti Populaire de José María Aznar, en s'intéressant souvent à des personnages types récurrents dont les caractéristiques évoluent en fonction du contexte historique et socio-culturel. Par

²²⁹ Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 56. Ailleurs, l'auteur allemand avait affirmé : « une mosaïque, structurellement, comporte deux pôles en tension : a- celui de l'unité de l'ensemble, b- celui de la discontinuité de ses composants : cubes, tessères ou tesselles (ou de leurs équivalents iconiques ou verbaux), et [...] par conséquent toute mosaïque constitue une formation de compromis singularisée à chaque fois par la manière dont elle gère son opposition interne » (*Ibid.*, p. 40).

exemple, le personnage de l'homosexuel est présent dans la majorité des textes : si l'on compare la difficulté ressentie par José Luis del Moral (*La larga marcha*) pour assumer son identité sexuelle, dans le contexte répressif du franquisme, et l'aisance de Demetrio Rull, dans la deuxième moitié des années 90, c'est toute l'évolution d'une société qui est mise en avant : désormais, la relation reste difficile, mais moins en raison des tabous sociaux qu'à cause des ravages produits par le SIDA. Au-delà de ce type d'évolution particulier, des tendances plus générales se dessinent comme la perte généralisée des utopies collectives, alors que l'argent s'impose comme seule valeur commune. Par ailleurs, les jeunes sont aux prises avec la drogue et la société de consommation ; cette nouvelle génération, les enfants de « la joven guardia », est une preuve de l'échec des parents qui ont connu les rêves révolutionnaires. Carlos en a pris conscience le jour de l'enterrement de son fils, alors qu'il se trouve face à la petite amie de ce dernier, *junkie* comme l'était Pau avant de mourir :

El esqueleto, con el pelo sucio, y que ha enseñado una boca de dientes descuidados y en la que falta un incisivo, se echa a llorar. Y yo la miro como miraría a un asesino, pero, sin embargo, me dejo besar por esos labios cerúleos, rugosos, porque, sin saber de dónde ni cómo, me llega el pensamiento de que ella la única culpa que tiene es la de no haberse muerto aún. Pienso, quién contagió a quién. Y, a continuación, me digo a mí mismo: "Le enseñaste que había un cielo que se podía alcanzar y no le enseñaste el camino, porque tú mismo no lo sabías, un camino equivocado", y tengo ganas de aullar de dolor, de golpearme la cabeza con los puños, pero me quedo quieto, mirando el cadáver [...]. Piensas que a lo mejor también ella es hija de alguien que cayó desde algún cielo. Alguien que quiso tocar un cielo y resbaló, y se cayó, y la aplastó a ella en su caída. (LVA, p. 135-136).

C'est le portrait peu complaisant de cette « joven guardia »²³⁰ vieillissante qui se retrouve au centre du dernier roman de l'auteur valencien et au carrefour de multiples voix narratives.

²³⁰ L'antinomie des adjectifs « joven » et « viejo » laisse deviner un lien entre les personnages de « La joven guardia », qui donne son titre à la deuxième partie de *La larga marcha*, et *Los viejos amigos*.

a- Le concert des voix dissonantes

Malgré la forte impression de continuité par rapport aux romans précédents²³¹ et les parallélismes que l'on peut établir avec le roman *En la lucha final, Los viejos amigos* présente une nouvelle modalité dans l'organisation narrative avec la juxtaposition d'une série de monologues – chacun étant constitué d'un seul long et dense paragraphe – coupée par un fragment au statut narratif différent : Carlos, Demetrio, Rita, Narciso, Pedro et Amalia alternent les prises de parole dans un ordre aléatoire²³².

Le roman n'affiche pas réellement les divisions du texte avec des sauts de page, des sections ou des parties repérables puisque seul un blanc typographique restreint permet de visualiser les changements de séquences, mais les ruptures énonciatives provoquent une certaine déstabilisation initiale chez le lecteur qui doit comprendre qui parle, à partir des indices fournis par le texte. Dans un premier temps, il peut rester momentanément dans l'indétermination, face à un complexe réseau de personnages, mais, au fil du texte, le repérage des différentes voix devient aisé. La fragmentation narrative et le choix du monologue renforcent l'isolement des personnages présents au dîner²³³ et rendent compte du peu d'intérêt porté aux conversations : chacun est enfermé dans ses pensées, dans ses souvenirs, dans son interprétation du passé ; chacun ressasse ses rancœurs, l'échec personnel et collectif. Ce choix narratif exclut la vision de retrouvailles joyeuses et

²³¹ L'impression de continuité avec *La caída de Madrid*, le roman immédiatement antérieur, est d'autant plus forte que le premier se termine sur un « dîner » d'anniversaire dont on peut douter qu'il ait lieu, alors que l'anecdote du suivant tourne autour d'un autre dîner, qui célèbre un autre type d'anniversaire.

²³² Tous les personnages n'ont pas le même nombre de monologues, comme si l'instance organisatrice s'intéressait plus à certains d'entre eux et refusait de céder la parole à d'autres : la voix de Carlos qui ouvre le roman est prépondérante avec ses quatre monologues (1, 6, 9, 14) ; vient ensuite celle de Pedro avec trois monologues qui ponctuent régulièrement le récit et le closent (5, 10, 15) ; puis celles de Demetrio (2, 12), Rita (3, 11) et Amalia (8, 13) et enfin Narciso n'intervient qu'une seule fois (4). En revanche, Guzmán et Taboada ne s'expriment qu'indirectement, lorsque certains dialogues sont retranscrits à l'intérieur du monologue d'un autre personnage.

²³³ Sont présents au dîner : Pedro, Carlos, Amalia, Demetrio, ainsi que Guzmán, ses deux fils jumeaux et Taboada accompagné de la jeune romancière Elvira. Rita et Narciso ont décliné l'invitation.

conviviales et propose l'image d'une réunion artificielle puisque ces « vieux amis » ont, pour la plupart, cessé depuis longtemps de se fréquenter et se méprisent les uns les autres. En outre, certains monologues proviennent de voix de personnages qui ont refusé d'assister au dîner – Rita (l'ex-femme de Carlos) et Narciso (l'ex-mari d'Amalia) : ces êtres fictionnels en rupture avec le groupe s'expriment depuis des espaces autres, indéterminés. Pourtant, l'auteur compare l'organisation narrative à un concert en déclarant : « Quand on est au concert, il n'y a pas de pancarte qui signale voilà la clarinette, voilà le violoncelle, voilà la flûte traversière »²³⁴. L'utilisation de cette image est convaincante car, dans *Los viejos amigos*, contrairement aux deux romans précédents, la déliaison entre les fragments, produite par la rupture énonciative, est atténuée par les effets de superposition. En effet, certaines scènes sont contemplées depuis plusieurs points de vue et il est alors facile de repérer des liens étroits entre les différentes séquences, qu'elles soient contiguës ou non. Par exemple, les fragments 5 et 6 puis 6 et 7 s'enchaînent en toute logique : dans le premier cas, au début du sixième chapitre, Carlos reprend une citation de Baudelaire qui a été prononcée par Pedro, à la fin de la séquence précédente – « Trabajar, si no por gusto, al menos por desesperación. [...] Trabajo porque trabajar es lo menos aburrido, bastante menos aburrido que divertirse » (LVA, p. 94)²³⁵ –, et qui va servir d'embrayeur au souvenir : « “Trabajar, si no por gusto, porque trabajar es menos aburrido que divertirse”, ha dicho Pedrito, y así está, tal cual, la frase subrayada en el libro que guardo en mi biblioteca, marcada por él con pulso inseguro y un bolígrafo rojo hace más de un cuarto de siglo » (*Ibid.*, p. 95).

Le second exemple établit une logique qui explique le passage du monologue au récit non-personnel souligné par l'utilisation de l'italique. À la fin de la cinquième séquence Carlos ferme les yeux alors qu'il entend Amalia parler d'Elisa

²³⁴ « Parcelles de Chirbes », *Le Monde*, 2 mars 2006. (Le Monde des livres).

²³⁵ La phrase est tirée du journal de Baudelaire, *Mon cœur mis à nu* : « Il faut travailler, sinon par goût, au moins par désespoir, puisque, tout bien vérifié, travailler est moins ennuyeux que s'amuser ».

et de son travail sur le baroque : « Yo he entornado los ojos sólo un segundo, mientras mantengo el respaldo de la silla en la mano izquierda » (*Ibid.*, p. 101). Le fragment suivant s'ouvre sur la même attitude du personnage, mais la voix narrative n'est plus la même. Elisa est évoquée depuis les pensées et les souvenirs de Carlos dans un récit hétérodiégétique : « Ha visto sus libros de arquitectura italiana del barroco encima de la mesa y su ropa de diseño en el armario. Ella ya no está. Pero ha cerrado un instante los ojos y ha vuelto a verla » (*Ibid.*). Le changement de voix rend compte de l'absence mentale momentanée de Carlos dans le contexte du dîner auquel il n'est jamais fait allusion dans ce septième fragment qui se présente donc détaché du temps diégétique. C'est plus la rupture entre le personnage et son entourage qui est soulignée qu'une disruption dans le récit. Celui-ci est en adéquation avec l'attitude de Carlos.

Le lien s'établit aussi entre des fragments non joints par l'ordre du récit quand un même détail du dîner ou une même scène sont repris dans différents monologues, ce qui a pour conséquence de donner l'impression que le temps ne passe pas, de souligner la co-présence, de réduire le déroulement linéaire inévitable pour donner l'illusion de la simultanéité. Il est, par exemple, plusieurs fois question de la conversation au cours de laquelle Lalo et son père Guzmán donnent leur opinion sur le centre du monde (fragments 5, 6, 8), de Pedro qui se met à lire les lignes de la main d'Amalia (fragments 8, 9, 14) ou du discours de Pedro suivi de la chanson d'Aznavor « Hier encore » (fragments 6, 12).

La volonté d'approcher la simultanéité, autant que faire se peut, par l'écriture, va de pair avec le resserrement de l'espace confiné de la salle du restaurant madrilène Nicolás. Même les monologues de Narciso et Rita renvoient à ce lieu et au dîner puisque l'un comme l'autre font allusion à l'appel téléphonique qui les a informés de la tenue de la réunion et qui déclenche immédiatement des souvenirs : pour Rita, il s'agit de se remémorer d'abord un épisode malheureux de sa vie conjugale. Narciso, quant à lui, revit ses contradictions de jeune militant :

[...] me llamó la ex célula de Unidad de Comunistas en pleno, para decirme que acudiera hoy a cenar con ellos a Nicolás [...] ¿Yo a cenar con el mamón de Carlos, que si te he visto no me acuerdo, que ni se acuerda de que ha estado casado y viviendo con una mujer, ni en la vida se ha acordado de que ha tenido hijos? (*Ibid.*, p. 49)

Y de repente, vuelve Pedrito Vidal a cruzarse en mi vida. Estoy tranquilamente sentado en la butaca de lona del jardín, suena el móvil [...]. “Claro, claro que me acuerdo le digo”, le digo, mientras me pasan por la cabeza un montón de cosas, me pasa su cara redonda, me pasan sus manos anchas, me pasan habitaciones, carreras en la calle, él entregándome un cóctel molotov delante de un escaparate y lanzando antes que yo la botella [...]. (*Ibid.*, p. 62-63)

La comparaison musicale et la superposition des voix pourraient laisser penser que l’assemblage des différents monologues produit un tout harmonieux, alors que l’impression dominante est plutôt la discordance, chacun des personnages portant un regard très critique sur les autres.

Le tableau dressé par Demetrio est particulièrement destructeur quand celui-ci évoque la réunion avec Amalia : « Le había dicho : “me hace ilusión volver a ver la vieja caraña.” Así se lo dije: “una última ojeada a esos muertos a medio enterrar en que nos hemos convertido. No me parece mal echarles una ojeada a los cadáveres que hace tiempo que no veo” » (*Ibid.*, p. 20). La présence de la mort qui donne l’image d’un groupe décadent et dégradé est constante dans le roman. Demetrio essaie de convaincre Rita de se joindre à eux, alors que celle-ci refuse de se trouver en compagnie de son ex-mari, en lui lançant : « Es noche de Walpurgis. El placer de verlo convertido en muerto viviente, ¿no te excita? » (*Ibid.*, p. 21) ; ensuite, il inclut Ana, femme de Guzmán et propriétaire d’une galerie d’art, absente du dîner, dans ce groupe de revenants : « Era una pena que Ana no pudiera asistir a la cena de hoy, para que esta otra galería, la de los zombis, estuviese un poco más poblada, mejor representada » (*Ibid.*, p. 31). Dans un autre fragment, c’est Narciso qui pense à d’anciens compagnons de faculté en les traitant de « viejos y siempre interesados cadáveres del pasado » (*Ibid.*, p. 63) ; puis

Pedro souligne que Carlos a tout d'un cadavre – « parecía un cadáver », (*Ibid.*, p. 209).

À cette omniprésence de la mort, s'ajoute une série de jugements ou de réflexions qui fait du groupe un ensemble disloqué. Les absents se montrent peu indulgents à l'endroit des anciens camaradas. Ainsi Rita présente-t-elle Carlos comme « el mamón de Carlos » (*Ibid.*, p. 49) ou analyse-t-elle la présence de Pedro à Madrid en fonction de la qualité des putes : « Si putas mejores y más baratas tiene que haberlas ahora mismo en Denia, y eso ha sido lo que le ha gustado toda la vida a Pedrito, armar barullo, hablar sin ton ni son, manipular a unos y a otros, emborracharse, follarse a la que caiga y, si no cae nada, irse de putas » (*Ibid.*). De son côté, Narciso n'est pas enthousiasmé de reconnaître la voix de son ancien ami : « Y yo no sé si me alegro de haberlo reconocido o no. La verdad es que me pongo en prevengan, porque Pedrito nunca echaba una puntada sin hilo, y no sé qué hilo quiere coserme ahora » (*Ibid.*, p. 63). De leur côté, les présents ne sont pas forcément très heureux des retrouvailles, comme le souligne la ligne de faille qui sépare Pedro et les Guzmán²³⁶ :

Yo no me acordaba muy bien de cuánto llegaba a irritarme, de quién era Guzmán; de cómo soporté por disciplina proletaria a Guzmán, por si fuera poco, ahora repetido –como en un par de calcomanías– en sus dos hijos gemelos, Lalo y Juanjo, el trío de los guzmanes: verlos a los tres me irrita (ellos son como él era entonces); y no sólo verlos: tener que escuchar que están en el centro del mundo, que los guzmanes son el centro –el correcto centro– de todo [...]. (*Ibid.*, p. 73)²³⁷

²³⁶ En outre Pedro se sent méprisé par Guzmán et ses enfants ainsi que par Taboada et Elvira : « Mira [Guzmán] de arriba abajo : mira a un palurdo que vive en Denia y construye chalets : la intrascendencia del turismo, la especulación, piensan de mí los tres, y lo piensa Taboada y lo piensa su novia inocente [...] » (LVA, p. 80).

²³⁷ Cette animosité est d'autant plus remarquable qu'elle est reprise depuis le point de vue extérieur d'Amalia : « Pedrito ahora es un importante promotor inmobiliario y Guzmán no lo soporta. Él sigue convencido de que no hace negocios, sino que crea cultura con su productora, con la galería de Ana, con las canciones de Lalo. Y, claro, Pedrito no se lo tolera. Están picados, esos dos están picados. No se soportaban entonces y no se soportan ahora. Dos divas en el mismo escenario, disputándose el favor del público, mala cosa » (*Ibid.*, p. 114).

Le résultat du croisement des multiples voix est un tableau pessimiste de ce qu'ont été les personnages dans le passé, de ce qu'ils sont devenus, dans le présent, et de tout ce qui les sépare, comme autant de voix dissonantes.

b- Totalité et vide

La prégnance de ces discordances limite la construction d'une unité dans le roman alors que celle-ci pourrait être facilitée par le resserrement spatio-temporel – une soirée dans une salle de restaurant – et que la diversité des voix narratives pourrait contribuer à la représentation de la totalité : on retrouve, dans *Los viejos amigos*, l'alternance de sept voix²³⁸ dont six sont autodiégétiques et une hétérodiégétique.

Une certaine unité transparaît néanmoins, grâce à la construction de la continuité spatio-temporelle, puisque ces vieux amis fréquentaient déjà, dans le passé, le restaurant qui sert de cadre à leurs retrouvailles, comme lieu symbolique. Rita se souvient de ce temps où elle était particulièrement liée avec Amalia et le reste du groupe dans une phrase où elle met en abyme le titre du roman : « Quedaba con ella y con el grupo de viejos amigos, tomábamos copas en Violeta, cenábamos en Nicolás » (LVA, p. 60).

Comme dans les deux romans précédents, le temps diégétique est amplifié par les souvenirs. Tous reviennent sur le même temps passé, celui des années de lutte qui ont précédé la mort de Franco, mais, dans la mémoire de chacun, est déjà perceptible la division entre les amis et les futures tensions s'inscrivent en filigrane. Les personnages se remémorent en effet leurs idéaux communs, leurs rébellions et rêves de solidarité en mettant à nu les indices de désunion. Ainsi, Carlos a-t-il ressenti son exclusion du groupe²³⁹ et repense-t-il aux propos que lui tenait alors son ami d'enfance Pedro : « la adolescencia es semillero de

²³⁸ La valeur symbolique attachée à ce nombre a déjà été soulignée. *Infra*, note 193.

²³⁹ Il en parle en termes d'expulsion : « lo recuerdo a él [Pedro] cuando éramos niños, amigos de infancia, unos cuantos años antes de que me expulsara de la revolución » (*Ibid.*, p. 9).

desencuentros (« “no, Carlos, no se puede confiar en ti. Venderías a Lenin por una buena novela, por escribir una buena novela; a tu padre, si viviera, venderías”, me dijo [...] » (*Ibid.*, p. 11). Demetrio regrette que son art ait été utilisé par une Ana en quête de prestige personnel²⁴⁰. Narciso revit le hiatus entre ses convictions théoriques et son incapacité à agir en accord avec elles²⁴¹. Enfin, Amalia se souvient de la trahison de Narciso qui la trompe alors qu'elle-même vit sa grossesse en prison (*Ibid.*, p. 167-168). L'idée de l'unité se déconstruit alors que le roman poursuit la volonté de représenter une totalité puisque chacun des personnages envisage le même passé sous un angle différent, en juxtaposant dans ces longs monologues des réflexions sur le présent et les souvenirs, et en introduisant de nombreuses interrogations sur le sens de la vie, de la réussite, de la lutte. Le plus souvent, ils font ressortir leur désillusion.

Néanmoins, si l'on compare les points de vue privilégiés et les protagonistes mis en scène dans *Los viejos amigos* avec les deux précédents romans de Rafael Chirbes, de nombreuses absences sont flagrantes : les partisans du régime antérieur, les anciens tortionnaires, les nostalgiques de la Phalange ont disparu et le monde ouvrier – celui du travail manuel productif – n'est plus représenté. Même les personnages qui en sont issus (de par leurs origines familiales) ont quitté ce milieu pour devenir publiciste (Rita qui rêvait d'enseigner), agent immobilier sur la côte (Carlos qui n'a jamais percé comme écrivain), gardien de nuit (Demetrio qui n'est pas devenu un artiste reconnu) ou promoteur immobilier (Pedro). La plupart d'entre eux ont renoncé à leur rêve ou ont échoué et Rita résume bien ce parcours :

Éramos rebeldes, nos alimentábamos de aire, seguramente porque lo único que éramos era vendedores de aire [...]. Me enamorado de un

²⁴⁰ « Mi buena mano para el dibujo le sirvió a Ana para encargarme algunos grabados de corte social, que la ayudaron a forjarse su prestigio como gallerista comprometida y que se vendieron con cierto éxito entre militantes de partidos de izquierda y sindicalistas: pero eso quería decir que estaba condenado a no subir arriba, a ser autodidacta, a pesar de que no lo fuese » (*Ibid.*, p. 25).

²⁴¹ « sí que creo que la violencia es el único lenguaje que el régimen entiende, del que se duele, pero [que] se trata de algo para lo que no estoy capacitado, ni quiero estarlo » (*Ibid.*, p. 69).

vendedor de aire, Carlos, y, mira por dónde, al final es lo que yo he acabado vendiendo. Aire. Yo que quería ser maestra, que quería enseñar, Piaget, los cursos de Rosa Sensat, la pedagogía activa, todo eso, y que ahora me dedico a engañar. En vez de que encuentren la verdad, empujarlos para que se pierdan por el camino de las mentiras, taparles los ojos y darles vueltas como peonzas hasta que se desorienten, la gallina ciega, que no otra cosa es la publicidad. [...] Aire. Hoy sé que todo aquello era nada más que aire, pero me da pena, no me arrepiento. Me da pena, porque ahora vamos cada uno a lo nuestro. (*Ibid.*, p. 58)²⁴²

Ces absences sont autant de versions manquantes qui rendent le tableau incomplet, soulignent les vides dans une Espagne démocratique où tout le monde n'a pas le même droit à la parole. Les interventions des voix de Rita et Narciso, qui ont refusé de participer aux retrouvailles, suggèrent que la reconstruction du passé a des ramifications extérieures et qu'elle peut être sans fin, multipliant les discours à l'infini. Ailleurs, c'est Amalia qui précise le rôle important joué par Laura dans le groupe d'amis et dans sa vie conjugale ; elle introduit alors l'existence d'une nouvelle version potentielle que le lecteur ne connaîtra pas. De même, plusieurs des « vieux amis » convoquent les souvenirs de Magda, de Mauricio, d'Elisa : ces trois-là ont soit disparu (Magda) soit sont décédés (Mauricio et Elisa) et ne donneront donc jamais leurs points de vue. Si le roman tisse un réseau de voix qui entrent en résonance, il multiplie surtout les possibles versions à l'infini et met l'accent sur les blancs. C'est, paradoxalement, dans le roman dont l'action est située dans un présent démocratique que le tableau est le moins complet, que le tout devient plus difficile à appréhender. Finalement, plus la trilogie progresse, plus l'espace et le temps se resserrent et plus les creux sont mis en relief, comme si, au fil du temps, le discours sur le passé devenait plus incomplet, plus elliptique et fragmentaire, opaque, comme si des voix se perdaient irrémédiablement, rendant la reconstruction inévitablement parcellaire. D'ailleurs, l'unité est définitivement perdue à la fin de *Los viejos amigos*, puisque chaque

²⁴² L'expression « vendedor de aire » a été utilisée par Juan Antonio Masoliver Ródenas pour servir de titre à une recension publiée à la sortie du roman puis reprise dans *Voces contemporáneas*, Barcelone, Acantilado, 2004, p. 431-433.

personnage retourne à sa solitude après une réunion aussi artificielle que l'unité était factice dans le passé.

Finalement, *La larga marcha* et *La caída de Madrid* se présentent comme des assemblages de fragments qui dessinent une image fragile, sous la menace de la décomposition en fonction de l'état du ciment qui soude les morceaux : une lutte révolutionnaire menacée par les classes dominantes et les intérêts particuliers (*La larga marcha*), la mort de Franco et l'ombre du désordre (*La caída de Madrid*). La conception de l'Espagne telle qu'elle est formulée par le commissaire Maximino illustre l'évolution que présentent les trois derniers romans de Rafael Chirbes, trois images de l'Espagne qui correspondent à trois moments et qui se dessinent avec des fragments et des modes d'agencement différents :

Y le había hablado a Ricart de un rompecabezas, con piezas que formaban un dibujo, y de que luego a lo mejor la caja que contenía el rompecabezas sería la misma, pero el dibujo y, por lo tanto, las piezas, serían otros. "España la dibujarán otros, y el rompecabezas se dibujará con otras piezas", le había dicho. (LCM, p. 50)

L'importance de cette idée est mise en relief par la répétition, puisque ce qui est d'abord rapporté en discours indirect est ensuite répété en discours direct²⁴³.

Parallèlement, au fil de la trilogie, l'utilisation du motif de la rencontre évolue : la modalité centripète de la jonction n'est présente que dans *La larga marcha*, quand la « jeune garde » croit en l'union dans une même lutte. Elle disparaît des textes suivants : dans *La caída de Madrid*, des rencontres sont programmées mais ne s'accomplissent jamais ; dans *Los viejos amigos*, la rencontre

²⁴³ La comparaison « España/rompecabezas » est reprise plusieurs fois dans le même fragment ; Maxi, analysant le sens que peut avoir le fait de retarder la mort ou l'annonce de la mort du *Caudillo*, dit à don José : « mientras sigue de cuerpo presente, nadie tira por los suelos el rompecabezas y deshace el dibujo, ¿te das cuenta? Su cuerpo, aunque esté inconsciente, sirve para mantener la calma, una apariencia » (LCM, p. 52). Ensuite, il imagine ce qu'il va dire à don José au moment de lui offrir un cadeau très symbolique : « Como obsequio, Maxi había decidido devolverle una pitillera de plata que, cuarenta años antes, José Ricart le había regalado a él en el frente de Vinaroz. [...] Le diría: « "Ahí va una pieza del rompecabezas de la España que fue nuestra" » (Ibid., p. 54).

devient le lieu du *desencuentro* ce qui souligne le triomphe de la dissémination. Les pièces du *puzzle* ou les tesselles de la mosaïque ne dessinent plus aucune image à la composition cohérente. L'agencement des fragments textuels laisse une place de plus en plus importante au vide, au manque, aux interstices dans lesquels pourraient prendre place de nouveaux discours comme si l'image était de moins en moins complète alors que, paradoxalement, les personnages sont saisis dans un temps et dans un espace de plus en plus étroits. Dans ce dernier roman, l'absence de recul par rapport à l'époque considérée explique aussi ce manque de globalité. Il est tout à fait révélateur que, dans ce texte, où peu de distance sépare le temps de l'écriture du temps de l'histoire, l'auteur a fait le choix du présent et de la première personne, donnant ainsi au lecteur l'impression d'être immergé dans la scène du dîner. En revanche, dans *La larga marcha* et *La caída de Madrid*, le récit au passé est pris en charge par un narrateur impersonnel, ce qui crée une certaine distance même si elle est relativisée par l'utilisation majoritaire de la focalisation interne. En outre, dans ces deux premiers romans, l'auteur écrit depuis la connaissance qu'il a du futur, ce qui n'est pas le cas avec le dernier. Dans *Los viejos amigos*, à l'aube du XXI^{ème} siècle, à une époque où les fictions qui reviennent sur le franquisme cherchent le plus souvent à combler les blancs de l'Histoire, Rafael Chirbes les souligne comme si un pan de cette même Histoire ou certains points de vue étaient définitivement perdus. Le passage du temps semble donc jeter un voile sur le passé au lieu de l'éclairer.

TROISIÈME PARTIE

LES ROMANS DE LA MÉMOIRE

Même si Rafael Chirbes s'insurge lorsque certains critiques littéraires sont tentés de le cataloguer du côté des romanciers de la guerre et du franquisme en qualifiant ses romans d'« historiques », il est indéniable que cet épisode de l'Histoire d'Espagne occupe une très large place dans son œuvre. De fait, l'auteur valencien manifeste deux préoccupations : la transcription de l'Histoire récente à travers les filtres d'une mémoire plurielle et une interrogation sur le temps présent dans sa relation au passé. Ces deux axes autorisent à en faire un auteur de « romans de la mémoire », sous-genre à l'intérieur du roman historique, lequel, à la fin du XXe siècle et malgré une inflation quantitative, a perdu beaucoup de ses caractéristiques canoniques comme le souligne Jacques Soubeyroux :

Cette inflation quantitative ne signifie nullement une résurgence d'un genre qui, après une longue période de succès, avait connu un déclin relatif dans les années 1950-1970. Elle correspond plutôt à un brouillage des critères distinctifs du genre qui a rendu totalement floues ses frontières : de nombreux romans publiés au cours de ce dernier quart de siècle associent la matière historique à d'autres ingrédients thématiques, à tel point que tous les romans, ou presque, ont un contenu historique, et que le « roman historique » traditionnel, fondé sur la simple fictionnalisation d'événements réels, est devenu exceptionnel²⁴⁴.

Quand se pose le problème du faible décalage chronologique entre le temps de l'histoire et le temps de l'écriture, il propose l'expression « roman de la mémoire » pour désigner un « texte dans lequel intervient la mémoire personnelle de l'auteur, qui raconte des événements qu'il a vécus ou pu vivre, dans son enfance ou dans son adolescence »²⁴⁵ et dont Juan Marsé serait un des représentants paradigmatiques. Pour des raisons de simple chronologie, ce « roman de la mémoire » a tendance depuis quelques années à se confondre avec les récits qui recréent l'histoire de la Guerre Civile et du franquisme, qu'ils soient écrits par ceux qui en ont une mémoire personnelle ou par ceux qui n'en

²⁴⁴ Jacques Soubeyroux, « Le roman historique en question », in Annie Bussière-Perrin (Coord.), *op. cit.*, p. 161.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 178.

possèdent qu'une mémoire indirecte. La revendication de la mémoire, devenue par antonomase un raccourci de la mémoire de la guerre et du franquisme, est ancrée dans un contexte de prolifération de textes censés rompre avec le « Pacte de l'oubli » de la Transition. Dans un article intitulé « La memoria de la novela », Juan Vila utilise également l'expression « novela de la memoria » pour désigner les textes qui exhument ce passé récent :

La mayoría de los autores de lo que aquí se llama « novela de la memoria » no vivieron gran parte de los acontecimientos relatados, pero sí fueron los receptores de los relatos de los actores de los acontecimientos. Esas ficciones, con los recursos que pertenecen a la literatura, transmiten una memoria indirecta, tomando el relevo de los testigos que van desapareciendo, devolviéndoles la palabra, pero también recuperan la memoria personal de los autores, en muchos casos, la de los años sesenta o setenta, intentando vincular así a las generaciones²⁴⁶.

Rafael Chirbes fait partie du *corpus* étudié par Jean Vila, aux côtés de Pedro Molina Temboury, Antonio Papell, Alfons Cervera, Javier Cercas, José María Ridaio, Ramón Pernas, Julio Llamazares, Antonio Muñoz Molina. L'auteur valencien utilise non seulement sa mémoire personnelle, autobiographique, quand il aborde les révoltes étudiantes auxquelles il a participé, ce qui lui a valu d'être exclu de l'université et de connaître la prison, mais aussi la mémoire indirecte, d'accès plus difficile, de la guerre et des années qui ont immédiatement suivi.

Il mérite d'autant plus d'être qualifié de « romancier de la mémoire » que, dans son œuvre, la récupération qu'il en fait dépasse le cadre thématique pour s'inscrire dans des stratégies d'écriture signifiantes²⁴⁷ qui peuvent se classer en

²⁴⁶ Juan Vila, « La memoria de la novela », art. cit., p. 40. Voir également Jean Vila, « Le roman de la mémoire », in Francisco Campuzano Carvajal (Éd.), *Transitions politiques et évolutions culturelles*, op. cit.

²⁴⁷ Sans citer Rafael Chirbes, Juan Vila nuance l'approche des romanciers de la mémoire en précisant : « Quizá haya algunas novelas que, más que otras, merezcan que se las llame « novelas de la memoria ». Si bien todas comparten ciertos temas, claro está que las escrituras distan mucho de ser las mismas. Así, algunas de ellas textualizan la memoria, poniéndola en el centro no sólo de una temática sino también de los procesos de escritura. Unas escrituras que revelan posiciones ideológicas muy dispares frente al pasado » (*Ibid.*, p. 43).

deux grandes catégories : l'expression autodiégétique, quand le narrateur-protagoniste propose un récit rétrospectif de sa propre vie et que narrer devient indissociable de remémorer (*La buena letra* et *Los disparos del cazador*²⁴⁸) ; ou bien le recours à un narrateur hétérodiégétique qui favorise massivement la focalisation interne pour orchestrer un roman choral où le passé est configuré, le plus souvent, à travers le filtre des souvenirs des personnages (*La larga marcha* et *La caída de Madrid*). *Los viejos amigos* permet de fondre les deux catégories en juxtaposant une série de monologues qui finissent par donner naissance à un nouveau roman choral.

Même si Rafael Chirbes ne fait pas partie de la « génération innocente », son écriture de la mémoire, par le truchement de la fictionnalisation de la mémoire individuelle, est très proche, du moins dans son éthique, de celle de certains « romanciers de la mémoire » de la génération antérieure dont la production postérieure à 1975 est analysée par Jean Tena comme une forme de contre-discours : « face au discours dominant de tous les pouvoirs, nécessairement directif, univoque, monosémique, l'écriture "aléatoire" de la mémoire propose un texte polysémique, ouvert »²⁴⁹. Dans le cas de Rafael Chirbes, l'opposition au discours dominant se manifeste dans deux directions : qu'il s'agisse de démolir le discours officiel tenu par les autorités pendant les années sombres du franquisme (qui a encore des partisans disposés à le divulguer à l'aube du XXI^e siècle) ou du refus de s'intégrer dans un nouveau discours dominant, celui de la récupération de la mémoire et de la réhabilitation des vaincus dans un cadre politique.

²⁴⁸ Il faudrait également inclure dans cette catégorie le premier roman de Rafael Chirbes, *Mimoun*, où le narrateur autodiégétique fait le récit de son année passée au Maroc. Dans ce roman, le narrateur n'évoque jamais les événements traumatiques récents de son pays, ce qui semble éminemment suspect eu égard aux romans suivants. Cette absence de mémoire est révélatrice d'un blocage, d'une mémoire traumatique, d'un rapport problématique au passé qui relève de la « mémoire empêchée » selon la terminologie de Paul Ricœur (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 83).

²⁴⁹ Jean Tena, « L'écriture de la mémoire : la "génération innocente" », in Annie Bussière-Perrin (Coord.), op. cit., p. 238.

I- Mémoires individuelles et mémoire collective

À l'heure où l'Espagne est entrée dans l'ère de la mémoire, il semble légitime de s'interroger sur les modalités de représentations d'un passé traumatique par le biais d'une fiction qui se nourrit d'une mémoire, celle de l'auteur, et qui met en scène de multiples mémoires, celles des personnages. Ces mémoires individuelles de la guerre et du franquisme vont se combiner, mais pourront-elles construire une mémoire collective ?

Parler d'une mémoire collective de la guerre civile et du franquisme supposerait, en Espagne, l'existence d'un discours dans lequel chaque Espagnol puisse se reconnaître (quand il a une mémoire directe de l'événement) ou intégrer l'histoire passée de sa famille (s'il n'en a qu'une mémoire indirecte). Ce concept de mémoire collective est dû aux travaux fondateurs du sociologue français Maurice Halbwachs qui la définit ainsi :

La mémoire collective, [...] c'est le groupe vu du dedans, et pendant une période qui ne dépasse pas la durée moyenne de la vie humaine, qui lui est, le plus souvent, bien inférieure. Elle présente au groupe un tableau de lui-même qui, sans doute, se déroule dans le temps, puisqu'il s'agit de son passé, mais de telle manière qu'il se reconnaisse toujours dans ces images successives²⁵⁰.

Or, le problème espagnol est que la mémoire collective du conflit et de ses conséquences n'a pas pu s'élaborer pendant les quarante ans de dictature puisqu'une grande partie de la population vaincue vivait dans la peur de la répression, bâillonnée par la censure, condamnée au silence ou à l'exil, dans l'impossibilité de transmettre la teneur de son expérience à la génération suivante. En face, dans le camp des vainqueurs, s'est construit un discours commun, celui de la Croisade, autour de la rhétorique de la victoire, avec un pouvoir de

²⁵⁰ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Édition critique établie par Gérard Namer, Paris, Albin Michel, 1997 (première édition 1950), p. 140.

commémoration officiel et légitime. L'historien Santos Juliá l'exprime on ne peut plus clairement :

Era un discurso compacto, sin fisuras, que hablaba de un gran pasado de la nación, echado a perder por sus enemigos interiores, por los liberales que habían abierto las puertas al marxismo y a su hijuela, la revolución; y rescatado luego y regenerado a costa de la sangre derramada por los mártires de una cruzada, de una guerra santa. La elaboración de este discurso, luego convertido en memoria de la guerra y de la victoria, puede datarse en los días inmediatos al golpe de Estado militar contra la República [...] ²⁵¹.

Les Espagnols n'ont cependant pas attendu la fin du franquisme pour récuser ce type de discours. Comme le signale également Santos Juliá, la génération suivante, celle des « enfants de la guerre », a construit un nouveau discours qui entrait en rébellion contre la version véhiculée par les manuels scolaires et qui permettait aux enfants issus de la bourgeoisie d'entrer ouvertement en conflit avec la sphère parentale, en se créant une « mémoire dissidente » :

Hubo que esperar a la aparición en la esfera pública de una nueva generación, luego bautizada como la de los « niños de la guerra », para que surgiera la primera rebelión contra esa memoria de la guerra y de la victoria. Fueron universitarios y escritores jóvenes que, en 1956 en Madrid y en 1957 en Barcelona y Sevilla, protagonizaron varias manifestaciones de protesta contra el Sindicato Universitario Español y, más allá de este primer objetivo, contra la misma dictadura. Latía en esa rebelión el « ansia desesperada de salir de la mentira colectiva », la exigencia de un derecho a la verdad que implicaba el « derecho a desenmascarar la mentira pública » [...]. Ese derecho a la verdad como desenmascaramiento de la mentira se refería ante todo al pasado, a la guerra, a lo que de ella habían contado los maestros de esas nuevas generaciones ²⁵².

Le diptyque formé par *La buena letra* et *Los disparos del cazador* révèle le conflit créé par les antagonismes entre plusieurs formes de mémoires : celle des vaincus, celles des vainqueurs ou encore la mémoire dissidente. Les deux romans mettent

²⁵¹ Santos Juliá, « Memoria, historia y política de un pasado de guerra y dictadura », in Santos Juliá (Dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, op. cit., p. 27.

²⁵² *Ibid.*, p. 38-39.

également en scène la nécessité de la transmission des mémoires individuelles dans leur diversité.

1- Pluralité des mémoires individuelles

Le patronyme commun – Císcar – qui réunit ces deux romans invite à lire ces mémoires comme deux versions d'une même histoire familiale²⁵³ – emblématique de l'histoire nationale –, deux points de vue sur une même époque, qui se complètent au lieu de s'opposer. Les liens qui se tissent entre les deux romans mettent en exergue la multiplicité des mémoires individuelles d'un même événement ; en les intégrant dans un même discours l'auteur participe à la construction d'une mémoire collective qui ne se définira pas comme la somme des mémoires individuelles mais comme leur interaction. La mémoire collective renvoie alors moins à l'imposition d'une version qu'à la compréhension des agissements des uns et des autres, à leur logique et à l'acceptation des différences. D'ailleurs, tant le récit d'Ana que celui de Carlos contiennent le germe de la pluralité des mémoires qui s'exprimera de façon beaucoup plus visible dans les romans suivants. En effet, les mémoires antagoniques coexistent au sein d'une même génération ou bien renforcent le conflit des générations par le biais de l'opposition père / fils.

a- La génération de la guerre

Carlos et Ana représentent la génération de la guerre et tout dans leur récit permet de les opposer : leur appartenance idéologique à deux camps antagonistes, leur condition sociale, leur sexe, leur situation géographique, la nature de leur récit (écrit *vs* oral). Leurs témoignages se situent donc aux antipodes l'un de l'autre

²⁵³ Ce point a déjà été abordé, *infra*, p. 50. Un lapsus récemment commis par l'auteur est un nouvel indice qui souligne le lien très étroit réunissant les deux histoires : dans le chapitre « ¿De qué memoria hablamos? » écrit par Rafael Chirbes et intégré au volume collectif, Carmen Molinero (Éd.), *La Transición, treinta años después*, Barcelone, Ed. Península, 2006, p. 229-246, l'auteur évoque le personnage-narrateur de *Los disparos del cazador* en l'appelant Carlos Mullor (p. 233), alors qu'il s'appelle Císcar et que Mullor est le nom du bourreau franquiste dans *La buena letra*.

et représentent deux mémoires absolument divergentes, appartenant à deux sphères irréconciliables bien que les deux personnages aient des origines valenciennes communes.

L'idée de la pluralité des mémoires d'une même génération se manifeste également à l'intérieur d'un même roman et tout particulièrement dans *La buena letra* grâce à l'opposition entre Ana et Isabel, deux femmes que tout sépare. Le contraste entre les belles-sœurs est particulièrement souligné par les multiples allusions à l'écriture – belle chez l'une, gauche chez l'autre – d'autant plus significatives qu'elles renvoient au titre du roman : « tenía [Isabel] una letra grande, hermosa, en la que las bes y las eles sobresalían como las velas de un barco. [...] Se ofreció a mejorar mi torpe letra, a cambio de que yo la enseñara a cocinar [...]. Ella vigilaba mi caligrafía y yo sus puntadas irregulares » (LBL, p. 99-100). L'inclusion du titre dans le texte révèle la portée et le sens de cette « belle écriture » : « la buena letra es el disfraz de las mentiras » (*Ibid.*, p. 152). Cette réflexion invite à s'interroger sur ce que cache cette « belle écriture » qui est l'apanage d'une Isabel très préoccupée par les apparences, et qui, dans un premier temps, se fait passer pour ce qu'elle n'est pas, parle anglais, aime à être remarquée pour ses tenues vestimentaires et tient un journal bien peu intime, dont Ana révèle le contenu :

A veces, me leía algunos párrafos de lo que había escrito ese día en sus cuadernos. En ellos hablaba de que, al abrir la ventana de la habitación, la luz del sol la había emocionado, o de que el aire llegaba húmedo y olía a mar. Era como si tuviese unos dedos más largos que los nuestros y pudiera tocar aquello que nosotros no alcanzábamos. (*Ibid.*, p. 100)

On découvre alors ce que consigne Isabel au jour le jour, « sa » réalité, dont Ana ne pouvait même pas soupçonner l'existence, tant elle est éloignée de ses propres préoccupations matérielles, liées à la survie de la famille. Écrits par une parvenue qui tire parti du régime autoritaire, en temps de misère et de répression, ces carnets peuvent être considérés comme la négation d'une autre réalité, celle des plus humbles. « La buena letra » désigne donc une version complaisante de la réalité, une forme d'occultation à laquelle s'oppose, des décennies plus tard, la

version d'Ana qui s'approprie une parole, d'abord censurée, puis devenue indésirable sous le règne du pacte de l'oubli.

b- Le conflit générationnel

Le conflit entre la mémoire du père et celle du fils est ce qui préside à l'élaboration de *Los disparos del cazador*. L'élément déclencheur du récit fait l'objet d'une interrogation de la part du narrateur dans une note ajoutée au texte, ce qui lui confère un statut original et vise à en souligner l'importance ; il y est question de la découverte par Carlos de carnets écrits par Manuel, le fils, au moment du décès de sa mère :

¿Para qué he empezado a escribir?, ¿para quién? Quizá sólo para responder a unos papeles de Manuel que encontré el otro día mientras registraba en la habitación que ocupó años atrás, después de su divorcio, en los días en que Eva se moría en el hospital, y cuya lectura me llenó de tristeza. Escribió esas páginas y luego las olvidó sin pensar en el daño que podía causarme. (LDC, p. 35)

Plus loin, Carlos rejette cette première interprétation de son besoin d'écrire : « Pero no voy a responderle aquí. Estos papeles no tienen como objetivo llevarle la contraria. Es probablemente demasiado tarde. Como él dice, cada cual su lenguaje, su camino » (*Ibid.*, p. 106). Cependant, il ne renonce pas à écrire sa propre version des faits, depuis sa position de puissant, de vainqueur, persuadé de détenir la seule vérité qui soit, puisqu'il considère les dires de son fils comme une déformation de la réalité : « Manuel ha recogido en su cuaderno, distorsionándolas, algunas de esas discusiones que tuvo ocasión de presenciar » (*Ibid.*, p. 89).

Le début du treizième chapitre reproduit plus longuement quelques pages des carnets de Manuel, et Carlos conclut : « jamás ha querido [Manuel] aceptar la realidad » (*Ibid.*, p. 106). Quand il se réfère à ses propres pulsions suicidaires, il invoque également la vérité de ce qu'il dit : « (Le pido a Él perdón por escribir estas palabras, aunque creo que no verá necesario perdonar a quien dice la

verdad) » (*Ibid.*, p. 101). Le narrateur croit être dépositaire de la vérité, n'en remet jamais en question l'existence ou la relativité.

Il est pourtant conscient, au moment de l'énonciation, de proposer un récit qui va à l'encontre de l'image de la vie à Madrid dans l'après-guerre la plus couramment véhiculée, celle d'une capitale de la faim pendant les années noires où dominaient l'intolérance et la bigoterie. Dans son souvenir, la ville est celle de la légèreté et du libertinage – suggérée grâce à la métaphore du papillon – et non pas d'une sordide prostitution induite par la misère comme elle apparaît, par exemple, dans *La colmena* de Camilo José Cela :

A quienes aseguran que aquellos fueron años de beatería e intolerancia me gustaría que hubiesen tenido la oportunidad de salir de paseo por la noche de aquel Madrid de la mano de Jaime Ort. La ciudad era una crisálida que estallaba en ciertos lugares en los que abrían las alas de su seducción millares de deslumbrantes mariposas. Revoloteaban alrededor de ti en todos los lugares donde se movía el dinero. Florecían en apartamentos, en casas de citas, asomaban sus uñas esmaltadas por encima de las barras de los bares americanos, sus dedos largos envueltos en humo, te miraban con ojos de fuego desde la pista de baile o desde detrás de un piano cuyas notas respiraban nostalgia de no se sabe qué²⁵⁴. (LDC, p. 32)

Avec Carlos Císcar, l'auteur a voulu créer un personnage incapable de douter de sa vérité, qui croit que sa puissance consiste également en une imposition de l'Histoire : « Mullor²⁵⁵ ha puesto en marcha su narración para oponerla a la que su hijo ha tejido, y en la que su persona no queda bien parada »²⁵⁶.

²⁵⁴ Dans les pages qui précèdent cette citation, le narrateur mettait déjà en évidence l'opposition entre la version la plus couramment admise et la sienne en utilisant des structures adversatives telles que : « Dicen que los últimos diez años han sido los que han visto nacer las más rápidas fortunas de la historia de nuestro país. No creo que sea cierto » (LDC, p. 29) ; « A veces oigo decir que los cimientos de buena parte de las empresas españoles, sobre todo de las constructoras, se pusieron aquellos años con penicilina, con morfina o con no sé qué que llegaba de estraperlo. Puedo decir que disiento de quienes hablan así » (*Ibid.*, p. 31).

²⁵⁵ Sur la confusion des noms, voir, *infra*, note 253.

²⁵⁶ Rafael Chirbes, « ¿De qué memoria hablamos? », in Carmen Molinero (Éd.), *op. cit.*, p. 233.

Les oppositions entre les récits d'Ana et d'Isabel, puis entre la mémoire du père, la mémoire dissidente du fils et une mémoire collective diffuse mettent en évidence la pluralité de ces mémoires à l'intérieur d'un même récit, même pris en charge par des narrateurs autodiégétiques. Cette dimension plurielle de la mémoire est également au cœur de *La larga marcha* grâce à la juxtaposition des sept histoires dans la première partie, qui sont autant de mémoires de la génération de la guerre : celles des vaincus, des vainqueurs ou encore celles de famille sans conscience politique marquée. Dans la seconde partie, la génération suivante occupe le premier plan dans l'élaboration de sa mémoire dissidente. Rafael Chirbes fait de ce cinquième roman l'expression d'une mémoire plurielle déjà présente dans les deux volets du diptyque précédent. Chacun des deux romans était construit de façon à s'opposer à l'autre mais contenait également en lui la diversité des mémoires, ce qui posait déjà le problème de la transmission et de l'élaboration de la mémoire par les générations suivantes.

2- Le témoignage²⁵⁷

La buena letra et *Los disparos del cazador* intègrent à la diégèse des personnages narrateurs – Ana et Carlos – qui sont des vecteurs essentiels de la transmission puisqu'ils ont une mémoire directe des événements. Ils lèguent respectivement une histoire familiale exemplaire à leurs enfants et/ou petits-enfants qui n'ont pas de mémoire directe, autobiographique, du conflit et des premières années du franquisme. Ces derniers sont la transposition littéraire de la génération de l'auteur et deviennent dépositaires d'une mémoire héritée, une « postmémoire » selon le terme forgé par Marianne Hirsch dans ses travaux sur la mémoire de la

²⁵⁷ Sur la question du témoignage voir Nathalie Sagnes-Alem, « Formes et enjeux du témoignage dans *Los viejos amigos* de Rafael Chirbes », art. cit.

Shoah²⁵⁸ et appliqué au contexte espagnol par l'hispaniste finlandaise Elina Liikanen puis divulgué par le romancier Julio Llamazares :

El término *posmemoria* sirve para denominar la memoria de segunda generación acerca de una experiencia colectiva traumática. [...] Esto implica inevitablemente una transformación de la dicha memoria, ya que el receptor la completa y la elabora mediante la imaginación y sus conocimientos históricos procedentes de otras fuentes. Sin embargo, la posmemoria se diferencia también de la historia debido al fuerte lazo emocional que aún une el sujeto de la memoria con el objeto de ésta. Por lo tanto, la posmemoria es una forma de memoria particular y muy potente, ya que significa una reformulación imaginativa de la memoria histórica y también un replanteamiento y una revalorización de la historia desde una posición subjetiva²⁵⁹.

Les deux romans de Rafael Chirbes mettent en scène le processus de transmission à l'origine de l'élaboration de cette postmémoire et intègrent la présence, à une même époque, de mémoires conflictuelles qui rappellent et prolongent la profonde scission d'un pays en guerre puis sous le joug de la dictature.

²⁵⁸ Marianne Hirsch, *Family frames: photography, narrative and postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

²⁵⁹ Elina Liikanen, « Novelar para recordar: la posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo en la novela española contemporánea de la democracia. Cuatro casos », in *La Guerra Civil española 1936-1939*, Colloque international, Madrid, 27-29 novembre 2006 [sous-presse]. Le terme *posmemoria* est repris par Julio Llamazares dans le titre d'un article d'opinion publié dans *El País* le 29 novembre 2006 ; il y cite les travaux de la Finlandaise. Régine Robin, dans ses travaux sur la shoah, reprend le concept et cite la définition proposée par Marianne Hirsch : « la postmémoire est séparée de la mémoire par une distance de génération, et de l'histoire par un rapport d'émotions personnelles. La postmémoire est une forme très puissante et très particulière de mémoire, précisément parce que son rapport aux objets et aux sources n'est pas médiatisé par des souvenirs, mais par un investissement imaginaire et par la création. Ceci ne veut pas dire que la mémoire ne soit pas elle-même médiante, mais cette dernière est plus directement reliée au passé. La postmémoire caractérise l'expérience de ceux qui grandissent enveloppés de récits, d'événements précédant leur naissance, dont l'histoire personnelle a été comme évacuée par les histoires des générations précédentes qui ont vécu des événements et des expériences traumatisants » (Marianne Hirsch, citée par Régine Robin, « Entre histoire et mémoire » in Bertrand Müller [Dir.], *L'histoire entre mémoire et épistémologie. Autour de Paul Ricœur*, Lausanne, Payot, 2005, p. 70).

a- Mémoire, oubli et mort : le risque d'« effacement des traces »

Dans les deux cas, l'importance de la relève générationnelle est soulignée par les indices de vieillesse et de mort captés par les narrateurs.

Dans *La buena letra*, le récit de la mère est déclenché par deux éléments : le désir de vente de la maison familiale de la part des plus jeunes (le fils et sa cousine) et l'approche de la mort. Les deux éléments sont étroitement liés car le premier fait prendre conscience à la mère du vide de mémoire de son fils – sa *desmemoria* – et entraîne une interrogation sur le risque encouru par une mémoire, par essence lacunaire, au moment de la disparition d'une génération. Les allusions de la narratrice à une mort proche et désirée parcourent le roman ; elles sont souvent liées au parfum du chèvrefeuille²⁶⁰ qui provoque l'anamnèse et établit un lien entre la mort passée du mari, Tomás, et la mort prochaine d'Ana : « El perfume de la madre selva. [...] Lo pensaba esta mañana, porque he vuelto a notar durante toda la noche ese perfume como un presagio; como un recuerdo. Y ha sido entonces cuando he pensado que tenía que contarte esta historia [...] » (LBL, p. 132).

L'incipit de *Los disparos del cazador* est centré sur la décadence physique de Carlos Císcar et souligne l'intime dépendance qui lie ce dernier à Ramón : « Llamo a Ramón, mi criado, y le pido que me ayude a salir, y me abrazo a él, que me envuelve en una toalla [...] » (LDC, p. 7). Tout au long du roman, Ramón est le contrepoint physique de Carlos, lequel vante fréquemment la robustesse de son corps ou sa virilité. Le vieil homme éprouve un certain trouble en contemplant le corps de l'autre, mais Ramón lui renvoie surtout l'image d'un corps dont il a la nostalgie ; il lui fait prendre conscience des pertes que représente la vieillesse²⁶¹.

²⁶⁰ Ana repense à la phrase clé qui lui est venue alors qu'elle observait son fils adolescent en train d'écrire (« la buena letra es el disfraz de las mentiras ») : « Lo pensaba anoche [...] mientras olía el perfume de la madre selva y se me amontonaban las historias en la cabeza. El olor me trajo el recuerdo de la sombra herida de tu padre cayendo sobre tu sueño infantil y aquellos signos que la nieve y la sangre trazaron sobre su cuerpo agonizante y que nadie supo leer » (LBL, p. 153).

²⁶¹ « Desde que Ramón vive en la casa, jamás he subido a la buhardilla y soy incapaz de imaginar qué orden habrá él impuesto allí. La imagen de su cuerpo desnudo y el desconocimiento del estado

L'imminence de la mort envahit la fin du récit quand le narrateur s'interroge sur les modalités de sa venue :

Mientras escribo, veo de soslayo esas sombras y me pregunto cómo llegará. ¿Vendrá de noche? ¿Lo hará en pleno día? ¿Será rápido, o irá cercándome lentamente, complacido en mi degradación? ¿Llegará aquí, a esta misma cama, o me buscará en una habitación de hospital? (*Ibid.*, p. 135)

Ces réflexions sont précédées de l'inclusion dans le texte de l'expression qui donne son titre au roman : « me procur[a] escaso consuelo saber que, al escribir, mis palabras no caen en un pozo [...], sino que se quedan vagando en el paisaje nevado de estas páginas igual que animales en un coto donde muy pronto sonarán los disparos del cazador » (*Ibid.*, p. 135). Le chasseur n'est plus le narrateur²⁶² mais une métaphore de la mort qui guette. Alors que, dans un premier temps, le titre semble désigner l'acte d'écriture et le bilan d'un chasseur tout-puissant, à la fin du texte, celui-ci devient une proie sans défense, le chasseur chassé²⁶³. Ce retournement du sens révèle la contradiction entre ce qu'a été le personnage pendant toute sa vie, celui qui a su ou cru dominer son destin et la stabilité de son existence, et le vieil homme décadent qu'il est devenu. Ce dernier manifeste le désir de laisser après sa mort un témoignage écrit de son expérience passée. La comparaison entre les mots et le gibier pointe le caractère instable du souvenir, qui évolue au gré du personnage, mais qui restera figé par le pouvoir de l'écrit après la mort. La transmission devient une véritable imposition.

actual de esa zona de la casa que durante años fue la más querida, me han llevado a reflexionar acerca de cómo la vejez sigue haciendo crecer el proceso de extrañamiento, de pérdida. Uno pierdo facultades pero también espacios » (LDC, p. 41).

²⁶² Dans la douzième section du roman, le narrateur s'auto-désigne comme chasseur à double titre : « Aunque antes he escrito acerca de mí como de una especie de cazador erótico, lo cierto es que, con el paso del tiempo, fui aficionándome al verdadero arte cinegético » (*Ibid.*, p. 99).

²⁶³ Cette image-là a également été déjà annoncée dans le récit, quand le narrateur se remémore ses désirs de suicide : « mientras Eva se moría en el hospital, llegué a pensar en cazarme yo mismo, poniéndome un fusil contra el pecho. Creo que fue la reacción noble de un animal que se sentía perdido » (*Ibid.*, p. 101). On remarque dans cette phrase le renversement et l'image du chasseur devenu animal acculé.

Les deux récits s'apparentent à une lutte contre l'oubli par « effacement des traces », cet oubli radical, « figure de l'inéluctable, de l'irréversible »²⁶⁴ dans la terminologie de Paul Ricoeur. Ils posent le problème de la relation entre le témoignage et la mort, par le biais de la prise de conscience des personnages face au vieillissement senti comme une menace, ce qui invite les narrateurs à faire œuvre de mémoire. Leurs récits, comme forme d'écriture de l'histoire, deviennent « gardiens du temps »²⁶⁵, selon l'expression de François Dosse, qui reprend des thèses développées par Paul Ricoeur dans le sillage de la pensée de Michel de Certeau :

[...] ce dernier définit l'écriture de l'histoire comme équivalent scripturaire de la sépulture, comme un acte qui transforme en présence intérieure l'absence physique de l'objet perdu par le fait de l'ensevelir. Cette métamorphose de la mort transformée en parole semble rendre compte de la fonction même du genre historique dans sa vocation ontologique à rendre présent l'absent de l'histoire²⁶⁶.

La fonction sépulcrale rappelle le titre *Enterrar a los muertos* d'Ignacio Martínez de Pisón²⁶⁷, lu comme une injonction. Avec les récits-témoignages, le passé, absent, trouve un lieu, une présence :

[...] cet absent est bien là, lové à l'intérieur même du présent, non pas comme ce qui perdure dans une sorte de conservatoire attendant périodiquement d'être objet d'attention, mais il est accessible à la lisibilité grâce aux métamorphoses successives dont il est l'objet dans une invention perpétuée au fil du temps d'événements anciens chaque fois reconfigurés²⁶⁸.

La reconfiguration n'a pas toujours, néanmoins, une valeur apaisante. Elle est aussi parfois rendue impossible par les formes pathologiques prises par la mémoire comme l'illustre, dans *La caída de Madrid*, le cas d'Amelia qui souffre de

²⁶⁴ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 553.

²⁶⁵ François Dosse, « Paul Ricoeur, Michel de Certeau et l'Histoire. Entre le dire et le faire », in Bertrand Müller (Dir.), op. cit., p. 155.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 153.

²⁶⁷ Ignacio Martínez de Pisón, *Enterrar a los muertos*, Barcelone, Seix Barral, 2005.

²⁶⁸ François Dosse, « Paul Ricoeur, Michel de Certeau et l'Histoire. Entre le dire et le faire », art. cit., p. 154.

graves troubles, apparentés à une maladie d'Alzheimer. La femme de don José vit, en effet, dans une confusion des plans temporels où seul le passé lointain a droit de cité : dans le cinquième fragment, par exemple, les voix du présent et du passé se superposent de façon chaotique pour rendre compte d'une telle situation. Cette pathologie est l'expression d'une mémoire « enterrada en huecos y síntomas traumáticos »²⁶⁹. Chaque notation sur le temps présent – le froid, la douleur, les pleurs, la solitude, l'enfermement – renvoie le personnage à un passé dont il revit le souvenir sur le mode de la « compulsion de répétition »²⁷⁰ et donc de façon traumatique. La mémoire malade occulte les humiliations conjugales qui sont suggérées, d'une part, par l'absence de José revécue par Amelia et, d'autre part, par l'insistance sur les parties les plus intimes du corps mises en relation avec la douleur et le froid :

[...] lloraba, quería incorporarse y no podía, quería gritar y no podía, quería quitarse las sábanas de debajo pero le hacían daño las uñas, quería quitarse las bragas y no podía, eran unas bragas duras y sin elástico, en las que también se estrellaban en vano sus doloridas uñas, y, dentro de las bragas –¿qué clase de bragas eran aquéllas?–, estaba el frío que le perforaba el vientre y las nalgas, dejadme salir, decía, y ya no era con su madre con quien hablaba, era con su nuera, con sus nietos, con la chica que la levantaba [...].

[...] ¿dónde estaba su marido?, José, te he dicho que vengas aquí, te digo que me voy a enfadar si no vienes conmigo, pero ¿dónde estás?, ¿con quién estás?, decía, ¿qué estabas haciendo ahí encerrado? [...] José, ven y acuéstate ya de una vez, ¿qué haces ahí encerrado? (LCM, p. 78)

Par ailleurs, l'infidélité de don José et le malheur d'Amelia sont rapportés par le biais des souvenirs d'enfance de Tomás, dans la treizième séquence qui présente une originalité dans la structure narrative du roman : ce chapitre est le seul à

²⁶⁹ Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002, p. 43.

²⁷⁰ Quand il s'intéresse à la « mémoire empêchée » (niveau pathologique-thérapeutique), Paul Ricœur cite l'essai de Freud – « Remémoration, répétition, perlaboration » où il est question de la compulsion de répétition identifiée comme « l'obstacle principal rencontré par le travail d'interprétation sur la voie du rappel des souvenirs traumatiques. [...] Le patient "ne reproduit pas [le fait oublié] sous forme de souvenir mais sous forme d'action : il le répète sans évidemment savoir qu'il le répète". Nous ne sommes pas loin du phénomène de hantise » (Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 84).

reprendre, dans une partie, un point de vue déjà adopté dans la même partie, celui de Tomás (11), et, en outre, il se place dans une situation de continuité par rapport à la onzième séquence. C'est donc le seul qui évite la disjonction entre deux fragments non contigus, comme si la perspective de Tomás s'inscrivait dans le prolongement de la mémoire de sa mère qu'il veut sauver de la perte ; cette mémoire risquait de sombrer dans l'oubli irrémédiable et de faire de celle de don José la seule mémoire officielle de la famille, oblitérant une partie des souffrances. Ce qui se joue au niveau familial reproduit ce qui existe à l'échelle nationale et Amelia représente, dans son camp, la voix sauvée de l'oubli par la mémoire de la génération suivante, celle de Tomás, témoin involontaire du malheur maternel.

Dans les autres cas, de l'intérieur de la diégèse, c'est l'anamnèse des personnages qui préserve les traces de l'effacement.

b- Vers la « persistance des traces » :

- L'anamnèse d'Ana

Ana tire d'un « oubli de réserve », pour reprendre les termes de Paul Ricœur²⁷¹, des images passées grâce à une narration qui suppose un véritable travail de remémoration, une anamnèse qui restitue une mémoire empreinte de tristesse : « al hablar, me viene la memoria, una memoria enferma y sin esperanza » (LBL, p. 22). L'effort est comparable à une expérience quotidiennement vécue lors de la promenade qui traduit l'essence lacunaire de la mémoire :

[...] paseo durante horas y busco las escasas construcciones de aquellos años que aún permanecen en pie, e intento recordar cómo eran las que ya han sido sustituidas por modernos bloques de viviendas, como pronto lo será la mía. Persigo los nombres de quienes vivieron en ellas y me esfuerzo por saber si alguna vez pisé su interior [...]. De mi esfuerzo sólo saco sombras en una fotografía quemada.

²⁷¹ Cette expression de Paul Ricœur – « oubli de réserve » – désigne une forme d'oubli profond définie par le « caractère *inaperçu* de la persévérance du souvenir, sa soustraction à la vigilance de la conscience » (*Ibid.*, p. 570).

No consigo completar los huecos que el tiempo ha ido dejando en la ciudad. (*Ibid.*, p. 23)

Dans cette citation, la multiplication des verbes qui renvoient à la notion d'effort – « busco », « intento recordar », « persigo », « me esfuerzo por » – traduit la volonté de remémoration malgré les obstacles. La destruction des vieilles maisons familiales remplacées par des immeubles modernes incarne ce vide de la mémoire et annonce le risque encouru par les souvenirs de la narratrice. Celle-ci apprend avec amertume le projet de la jeune génération de vendre sa maison – que la fille d'Isabel désigne déjà comme « un solar » (*Ibid.*, p. 155) – à des fins plus rentables. Pour Ana, cela revient à détruire sa mémoire et donc son identité : « una casa [...] poblada de recuerdos que me persiguen (según vosotros), aunque yo sepa que también me identifican » (*Ibid.*, p. 154).

La brèche ouverte par ce vide de mémoire entre le fils et la mère est explicitée quand cette dernière affirme : « Esta vez, de repente, me ha parecido que estoy más cerca de ella que de ti » (*Ibid.*, p. 155). La déclaration est lourde de significations puisque « ella », c'est-à-dire Isabel, a longtemps représenté l'être haï, responsable de la division familiale. Dans le présent des années 90, s'opère un rapprochement entre les deux femmes qui ont vécu une même époque, bien qu'avec des expériences et des positions diamétralement opposées. Les phrases finales d'Ana, provoquées par la visite de sa nièce puis de son fils, sont terriblement pessimistes quant à sa vision du présent démocratique, qu'elle juge avec encore plus de sévérité que les années franquistes :

Estuve dando vueltas en la cama hasta el amanecer. No podía evitar que me diesen envidia los que se fueron al principio, los que no tuvieron tiempo de ver cuál iba a ser el destino de todos nosotros. Porque yo he resistido, me he cansado en la lucha, y he llegado a saber que tanto esfuerzo no ha servido para nada. Ahora, espero. (*Ibid.*, p. 156)

La narratrice justifie l'absence de transmission au fils, dans son propre déni de mémoire face à ce qu'ont impliqué les lendemains de la guerre dans leur vie familiale : une profonde scission entre deux camps. D'une part, celui d'Antonio,

pour qui la famille s'est sacrifiée alors que ses sympathies républicaines lui avaient valu la prison et qui retourne sa veste suite à sa liaison avec Isabel qui l'attire du côté des opportunistes qui sauront faire fortune. D'autre part, Ana et Tomás, fidèles à leurs convictions, qui refusent de se soumettre aux nouveaux rites franquistes et souffrent de voir les autres oublier le passé. Alors que la famille vivait le processus de séparation, Ana prenait déjà conscience d'un oubli envahissant. Tout n'était que poussière emportée par le vent :

A veces me paraba a pensar qué depris nos habíamos olvidado de todo. También pensaba que, en cuanto las cosas se quedaban atrás, dejaban de ser verdad o mentira y se convertían sólo en confusos restos a merced de la memoria. No había nada que salvar. El tiempo lo deshacía todo, lo convertía en polvo, y luego soplabla el viento y se llevaba ese polvo. (*Ibid.*, p. 114)

Tout le récit d'Ana s'attache donc à tirer de « l'oubli personnel d'indisponibilité »²⁷² des souvenirs qui renvoient aux rancœurs familiales, à une histoire douloureuse qu'il a fallu oblitérer pour survivre et ne pas tomber dans la déchéance, avec un comportement suicidaire, comme Tomás, lequel « enfermaba de recuerdos » (*Ibid.*, p. 125) face à la trahison de son frère.

• La mémoire blessée des vainqueurs

Dans le cas de Carlos, de *Los disparos del cazador*, il devient beaucoup plus difficile de parler d'anamnèse, au sens où l'entend Paul Ricœur :

C'est à contre-courant du fleuve *Léthé* que l'anamnèse fait son œuvre. On recherche ce qu'on craint d'avoir oublié provisoirement ou pour toujours, sans que l'on puisse trancher, sur la base de l'expérience ordinaire du rappel, entre deux hypothèses concernant l'origine de l'oubli : s'agit-il d'un effacement définitif des traces de l'apparis antérieur, ou d'un empêchement provisoire, lui-même éventuellement surmontable, opposé à leur réanimation²⁷³ ?

²⁷² Paul Ricœur, « Esquisse d'un parcours de l'oubli », art. cit., p. 23. Voir, *infra*, note 50.

²⁷³ *Ibid.*, p. 33.

En effet, si Carlos cherche à imposer sa version des événements, il n'a aucun effort de rappel à faire pour retrouver ses souvenirs : ceux-ci lui infligent une douloureuse présence, souvent indésirable, qui vient nuancer son impression de toute-puissance.

La mise en récit de sa vie représente son dernier acte autoritaire puisqu'il impose une version du passé qui prendra un caractère de vérité définitive après sa mort. Le récit fonctionne alors comme ces photographies rangées dans le tiroir de la maison de Misent : « A veces, cuando miro todas esas fotografías, me da por pensar que están allí esperando a que cese nuestro movimiento para quedarse como única verdad » (LDC, p. 65). À maintes reprises, le narrateur souligne le lien entre vérité et photographies, le caractère rassurant de celles-ci pour un homme comme lui, hanté par des désirs d'ordre et de stabilité, à l'image du régime qui a rendu possible son ascension sociale²⁷⁴. L'importance concédée aux photos par le narrateur est directement liée à leur « exceptionnel pouvoir d'attestation » :

À la différence des autres modes de figuration – qui gardent la trace trop manifeste de l'intervention créatrice –, elle paraît refléter son objet dans la plus innocente et objective immédiateté. Elle fonctionne comme une véritable pièce à conviction. Garante de véracité, elle atteste à la fois la présence de son objet et la justesse du reflet qui en est donné. Bref, sa valeur d'illusion mimétique est maximale²⁷⁵.

Dans le récit, la majorité des souvenirs surgissent comme des images et le fréquent recours au présent de narration dans les évocations du passé renforce ces impressions de *flashes* de la mémoire déconnectés de la chronologie de l'histoire

²⁷⁴ « Y en mis pensamientos opongo la dócil serenidad de las cartulinas guardadas en el cajón, su certeza inmóvil de permanente verdad, a la imposible seguridad de lo que aún está vivo » (LDC, p. 133).

²⁷⁵ Éliane Lavaud-Fage, « Image et pouvoir », in Julie Amiot, Jean-Claude Seguin (Éd.), *Image et pouvoir, Les cahiers du Grimh*, Lyon, Publications du GRIMH, p. 13. Bien sûr, il ne peut s'agir que d'« illusion mimétique » et Éliane Lavaud-Fage précise que, si la photo est une trace, elle est une trace modelable : « elle est déterminée par les dispositifs de sa production, par les intentions de l'opérateur et/ou de son modèle » (*Ibid.*).

familiale. Le narrateur assimile les souvenirs, les photographies et les miroirs²⁷⁶, leur octroyant le même statut de témoins : « Los recuerdos, los espejos, las fotografías se convierten en testigos » (LDC, p. 109). Le verbe « ver » se substitue très souvent alors à « recordar » : « Lo veo. Lo estoy viendo. Es curioso, pero el cuerpo de Elena, que me volvió loco, no consigo verlo, y en cambio veo el de Ort » (*Ibid.*, p. 55) ; « Ordenando mis recuerdos, los veo a los dos (a Beltrán y a Bello) y a Eva sentada en una mecedora, posando para el retrato, y luego ya no veo a Beltrán » (*Ibid.*, p. 73) ; « Ya en los primeros recuerdos que guardo de él aparece como un tipo taciturno. Vuelvo a verlo la primera mañana en que lo conocí » (*Ibid.*, p. 123). Puisque les images du passé semblent surgir de façon aléatoire, c'est l'organisation du discours de Carlos qui leur donne tout leur sens. Le narrateur avoue recréer ou manipuler l'image du passé grâce à sa liberté d'ordonnancement : « [las] viejas fotografías que aún me encuentro cuando registro los cajones buscando ordenar de otro modo las cosas, cambiarles en mi cabeza el curso que siguieron, reconstruirlas poniendo en pie de otro modo los montones de escombros a que todo ha quedado reducido » (*Ibid.*, p. 10). Cette réflexion d'ordre métatextuel montre que Carlos est conscient de la puissance que lui octroie l'écriture de la mémoire.

Pourtant sa mémoire est une mémoire blessée, qui remet en cause la toute-puissance du narrateur car les souvenirs indésirables s'imposent à lui, dans un oubli empêché – « una memoria que no deseo » (*Ibid.*, p. 8). Les expressions qui lient mémoire et douleur, voire maladie, sont innombrables et deviennent un leit-motiv du roman : « ¿Qué otra utilidad, sino la del sufrimiento, tiene la emoción de los recuerdos [...] ? » (*Ibid.*, p. 14) ; « los recuerdos tienen un orden, un antes y un después, el tiempo de las heridas y el de las llagas que siguen supurando durante años sin que nadie pueda sanarlas » (*Ibid.*, p. 45) ; « vuelve la memoria como un

²⁷⁶ Parfois les souvenirs sont présentés comme une image reflétée par un miroir : « El espejo de la casa de Misent me devuelve la imagen de Eva cuidándose las manos. Es una imagen más íntima [...]. También la de otra Eva suntuosa, mientras se pone las joyas [...]. Son instantes que están dentro del espejo y que surgen cuando lo miro » (LDC, p. 11).

enemigo al que nunca se derrota » (*Ibid.*, p. 57) ; « como si sólo el dolor tuviese memoria » (*Ibid.*, p. 77) ; « me duele el recuerdo » (*Ibid.*, p. 94)²⁷⁷. Sous la mémoire de la réussite, se cachent d'innombrables traumatismes qui sont le signe d'un échec existentiel ; dans sa solitude, le narrateur est obligé d'affronter ses propres démons, dans une introspection qui prend une tournure médicale : « me lleva a auscultar continuamente la evolución de mis sentimientos, y a veces siento miedo de que, en mi decadencia, aún pueda llegar a conocer aspectos indeseables de mi psicología » (*Ibid.*, p. 15).

c- La question du destinataire

L'absence de transmission de la part de la mère risquait, dans *La buena letra*, de faire du journal d'Isabel le témoignage écrit unique occultant une vie faite de misères et d'humiliations. Le mépris pour l'histoire passée qui met en danger la mémoire de la mère est incarnée par le fils Manuel, qui représente les valeurs prônées par les socialistes au pouvoir en Espagne entre 1982 et 1996 comme le laisse entendre l'auteur, dans son entretien avec Helmut Jacobs : « Es [*La buena letra*] un alegato contra la generación que se reclamó socialista y sólo creyó en el utilitarismo del poder y el dinero »²⁷⁸. Il rappelle ensuite que le même problème de trahison face à la mémoire s'est posé dans le camp des vainqueurs :

Luego me di cuenta de que esa misma traición se había producido entre los hijos de los vencedores, y que tenía que ser más difícil de contar, porque los vencedores eran la clase social que yo odiaba, así que en *Los disparos del cazador* me decidí a ponerme en su piel y a entender cómo también ellos estaban siendo traicionados²⁷⁹.

²⁷⁷ De façon également révélatrice, les expressions qui introduisent les souvenirs soulignent que Carlos ne maîtrise pas leur surgissement : « el recuerdo me llega » (LDC, p. 19), « la visión de la escalera de la buhardilla me ha traído la inmensa desolación de esos territorios que nos alejaban » (*Ibid.*, p. 40), « me dejo poseer por los recuerdos » (*Ibid.*, p. 47), « me asalta el recuerdo » (*Ibid.*, p. 68), « vuelve el recuerdo » (*Ibid.*, p. 124).

²⁷⁸ Helmut C. Jacobs, « Entrevista con Rafael Chirbes », art. cit., p. 187.

²⁷⁹ *Ibid.*

Ainsi, au-delà de l'opposition entre version des vainqueurs et version des vaincus, les deux romans se retrouvent dans un même projet : récupérer une mémoire qui court le risque de se perdre, non pas comme mémoire de vaincus, mais comme mémoire d'une génération méprisée, ou niée par la génération suivante. La question du destinataire devient alors fondamentale.

Bien que clairement identifié et constamment représenté par l'omniprésence de la seconde personne grammaticale dans le récit, celui de *La buena letra* n'est pas sans susciter des interrogations. Pourquoi faut-il attendre aussi longtemps avant que soient révélées son identité et la nature des relations qui l'unissent à la narratrice ? En outre, n'y a-t-il pas un contraste signifiant entre la présence au niveau syntaxique et l'absence physique de Manuel au moment de la narration : Ana commence son récit alors qu'il a quitté la maison. La désignation explicite du destinataire semble donc surtout utilisée pour créer une situation d'interlocution nécessaire à l'anamnèse. Le fils, en tant que personnage romanesque est sans épaisseur, à l'image de sa *desmemoria*, il est un prétexte pour qu'Ana puisse verbaliser son histoire, pour elle-même, destinataire ultime : « he pensado que tenía que contarte esta historia, o que tenía que contármela yo a través de ti » (LBL, p. 132).

Dans *Los disparos del cazador*, l'identification du destinataire évolue au cours du récit : c'est d'abord le fils, Manuel, qui joue ce rôle, mais seulement de façon hypothétique et Carlos finit par lui préférer son petit-fils, Roberto, dans le dernier chapitre, au moment où la présence de la mort se fait de plus en plus envahissante : « Se me ha llegado a pasar por la cabeza que debería ordenar estos papeles y guardarlos en un sobre a nombre de Roberto, porque lo siento como una prolongación de mí mismo » (LDC, p. 135). Le narrateur craint en effet que cette nouvelle génération, qui n'a pas même connu le franquisme, n'ait plus accès à la mémoire de la guerre et de la dictature, qu'à travers le filtre déformant de la mémoire de leurs parents. Cet écran formé par le père et interposé entre le grand-père et le petit-fils, est représenté métaphoriquement par le motif de la chasse,

Manuel refusant que Carlos transmette à Roberto sa passion. Ce refus devient négation d'une réalité :

[...] discutí con Manuel para que lo dejara venirse conmigo, pero Manuel considera la caza como una actividad destructiva y cruel, y nunca aceptó que el muchacho presenciase lo que define como « masacres ». Ha preferido que su hijo se haga la ilusión de que la carne es un producto que alguna máquina fabrica y luego los operarios envuelven en paquetes de plástico.

Ese huir de la verdad ha caracterizado siempre su trayectoria. (*Ibid.*, p. 100)

Le destinataire initial (Manuel, auteur des carnets) n'a finalement été qu'un élément déclencheur, un prétexte, qui conduit à l'écriture d'une autre version de l'histoire que le narrateur veut imposer et léguer à son petit-fils. Il manifeste donc le désir de toute-puissance dans la maîtrise de la mémoire : « Mientras finge [Carlos] detestar la memoria, levanta la suya frente a la del otro. Lo que reclama es que sea su memoria, y sólo la suya, la que se imponga »²⁸⁰.

Dans *La buena letra*, Ana, face à la *desmemoria* des plus jeunes, comprend l'importance du témoignage pour contrecarrer la toute puissance des écrits des vainqueurs (le discours oral d'Ana vs la « buena letra » d'Isabel) ; Carlos (*Los disparos del cazador*), bien que vainqueur, craint l'imposition de la mémoire dissidente de son fils et sa transmission à la génération suivante ; il élabore alors sa propre version qui devient son dernier acte d'autorité. La construction narrative des deux romans souligne la nécessité de la transmission des mémoires individuelles, dans leur diversité, pour l'élaboration d'une mémoire collective, à laquelle contribue Rafael Chirbes en tant que romancier. La distance temporelle qui sépare les faits remémorés et le temps de l'anamnèse des personnages permet d'intégrer aux souvenirs les leçons tirées du passé, de mettre en évidence la nature du lien entre les deux temporalités, pour construire cette mémoire collective au sens où l'entend Paloma Aguilar Fernández :

²⁸⁰ Rafael Chirbes, « ¿De qué memoria hablamos? », Carmen Molinero (Éd.), *op. cit.*, p. 233.

La memoria colectiva consta [...] del recuerdo que tiene una comunidad de su propia historia, y también de las lecciones y aprendizajes que, más o menos conscientemente, extrae de la misma. Esto es, incluye tanto el contenido de la memoria [...] como los valores asociados a su evocación (lecciones y aprendizajes históricos, modificados, frecuentemente, por las necesidades del presente)²⁸¹.

Dans les deux romans, les narrateurs font de leur récit des témoignages nés de la construction du destinataire, ce qui leur permet de dépasser un traumatisme exprimé auparavant par un vide narratif. Les propos d'Elizabeth Jelin sur *Los trabajos de la memoria* sont éloquentes à ce sujet :

Estamos aquí frente a una de las paradojas del « trauma histórico », que señala el doble hueco en la narrativa: la incapacidad o imposibilidad de construir una narrativa por el vacío dialógico –no hay sujeto y no hay oyente, no hay escucha–. Cuando se abre el camino al diálogo, quien habla y quien escucha comienzan a nombrar, a dar sentido, a construir memorias. Pero se necesitan ambos, interactuando en un escenario compartido²⁸².

Dans *La buena letra* et *Los disparos del cazador*, les traumatismes sont de nature très différente puisque Ana affronte un traumatisme familial né d'une situation historique alors que Carlos lève le voile sur l'échec personnel occulté par des circonstances sociales favorables. L'évolution du destinataire de *Los disparos del cazador* s'explique par le contenu de la mémoire qui se construit, plus facile à transmettre à celui qui n'a pas de mémoire personnelle des mêmes événements, afin d'éviter le conflit mémoriel. Dans les deux cas, la construction du destinataire est nécessaire hors d'une supposée présence physique de l'autre, car elle introduit l'indispensable altérité. Tout comme Ana, Carlos s'adresse probablement à son autre « Moi », celui qui refuse de reconnaître son passé, qui refuse de regarder en face les tableaux qui actualisent de façon permanente son échec conjugal et familial. Cette présence de l'altérité rend possible l'acte créatif que constitue le

²⁸¹ Paloma Aguilar Fernández, *Aproximaciones teóricas y analíticas al concepto de memoria histórica: la memoria histórica de la guerra civil (1936-1939)*, Instituto Ortega y Gasset, Working Paper, n° 196, Madrid, 1996, p. 1.

²⁸² Elizabeth Jelin, *op. cit.*, p. 84.

témoignage : « en ese acto nace una nueva verdad »²⁸³, selon les termes mêmes d'Elizabeth Jelin. Au-delà des figures de narrataires intradiégétiques, les changements de destinataires sont aussi une façon de problématiser la réception des textes : ceux-ci s'adressent non seulement aux générations des plus jeunes, de la *desmemoria*, incarnés dans *Los disparos del cazador* par le petit-fils Roberto, mais aussi à celle de Rafael Chirbes (les deux Manuel du diptyque) ou encore à celle qui a connu la guerre, à l'instar de Carlos et Ana, ce qui peut inviter à une anamnèse personnelle des lecteurs.

Ce processus de transmission des mémoires n'est plus explicitement au cœur de la situation énonciative, dans les romans suivants, mais Rafael Chirbes y poursuit, néanmoins, son œuvre de configuration du passé traumatique et la fiction reste le vecteur de la mémoire.

3- Le roman, passeur de quelle mémoire ?

Dans un ouvrage consacré à la mémoire de la guerre d'Algérie, Benjamin Stora dégage, parmi les principaux instruments d'une circulation de la mémoire, l'État (et son relais l'école), la famille et les médias et il souligne que le livre est un « vecteur essentiel dans la transmission du savoir et la fabrication des imaginaires »²⁸⁴. Le livre comble, en effet, le retard de transmission dû aux conflits entre les différents canaux – par exemple quand la mémoire privée est en désaccord avec la mémoire officielle véhiculée par l'État –, et la fiction joue un rôle essentiel dans l'écriture de l'Histoire, « permettant ainsi de mettre à distance l'événement pour mieux le lire, l'interpréter, le comprendre, l'accepter »²⁸⁵. Le roman se fait passeur de mémoire pour suppléer à l'absence de transmission familiale évoquée dans les trois derniers romans de Rafael Chirbes, mais il fait

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ Benjamin Stora, *Le livre, mémoire de l'Histoire : réflexions sur le livre et la guerre d'Algérie*, Paris, Éd. Le Préau des Collines, 2005, p. 6.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 10.

aussi partie des productions culturelles qui sont tournées en dérision dans *Los viejos amigos*.

a- Contre la desmemoria

Dans *La larga marcha*, Rafael Chirbes met l'accent sur la coupure entre les générations, posant alors implicitement le problème de la construction de la mémoire collective, du contenu de la postmémoire et de la récupération du passé.

La division du roman en deux parties, la réitération du motif du déracinement et l'opposition entre le militantisme des jeunes et les positions idéologiques des parents soulignent la rupture entre ces derniers, protagonistes de « El ejército del Ebro », et les enfants, « La joven guardia », tenus à l'écart d'une histoire familiale douloureuse. Le choix des prénoms non issus d'une tradition familiale²⁸⁶ fait souvent l'objet d'un commentaire qui explicite le projet que les parents nourrissent pour leurs enfants et révèle le désir d'un destin différent. Ainsi Gregorio porte-t-il le nom du saint de son jour de naissance, car celui de son père ne lui annonçait pas un futur réjouissant : « El mayor se llamaba Gregorio, porque nació ese día, el de San Gregorio [...] y porque, además, José no creía que el nombre diera mucho de sí » (LLM, p. 137) ; de même, José Luis est un prénom de bon augure pour un phalangiste de la première heure :

Aquel nombre compuesto les pareció elegante. Pedro siempre había tenido fe en los nombres, pensaba que marcaban de algún modo, y que, si no era así, siempre se podía llegar a cualquier parte con mayor facilidad si uno tenía un nombre sonoro –José Manuel, Juan Francisco, José Pablo o José Antonio, que era por entonces un nombre de moda que se ponía a muchos niños en recuerdo del fundador de la Falange. (*Ibid.*, p. 32)

²⁸⁶ Seuls Luis, Raúl, Gloria et Carmelo portent les prénoms de leurs parents ou d'un membre de la proche famille. Pourtant, ils cherchent à échapper à leur condition, en particulier Gloria qui croit être une fervente révolutionnaire alors qu'elle est issue de la haute bourgeoisie et Luis qui n'a de cesse d'occulter ses origines et l'humble condition de sa famille.

Ces deux personnages vont, cependant, aller à contre-courant des rêves de leurs parents : José Luis, délicat et efféminé, risque d'être mis au ban de la société à cause de son homosexualité et Gregorio est rattrapé par son destin lorsqu'il se retrouve pris dans les rets de doña Sole qui le dénonce. Ils répètent, malgré eux et en dépit de leur prénom, sous une forme différente, l'essentiel de l'histoire de leurs parents : la marginalité ou la condition de dominé.

Le cas d'Helena est le plus représentatif de l'absence de transmission entre les deux générations alors qu'elle n'est ni coupée de son milieu familial ni en contradiction avec les idées de son républicain de père. Celui-ci avait choisi le prénom de sa seconde fille pour ses connotations mythologiques, comme s'il voulait lui insuffler le devoir de poursuivre une œuvre en harmonie avec ses propres convictions :

El porvenir lo han robado ellos [pistoleros y estraperlistas que formaban la alta sociedad de Madrid] [...]. Por eso, se le ocurrió el nombre de Helena. La mujer que enfrentó a aqueos y troyanos, la que destruyó una ciudad y tantas vidas, porque su belleza era una venganza de los dioses, una justiciera maldición por un delito cometido de antemano. « Si es mujer, al menos que sirva a la venganza », pensó. (*Ibid.*, p. 51)

Le détail du H initial devient la seule expression possible d'une rébellion pour don Vicente Tabarca : « Con hache, por favor », le dijo al secretario del juzgado [...] y con la hache quería expresar esa fuerza clásica, trágica, que deseaba contagiarle a la recién nacida. La venganza por mano interpuesta » (*Ibid.*). Pourtant lorsqu'il découvre que sa fille est animée par des idéaux révolutionnaires qui lui rappellent son propre passé et qu'elle sympathise avec les communistes, c'est la peur qui prend le dessus ; étouffé par le poids de la répression, don Vicente, renonce à voir en Helena un prolongement de lui-même, à travers des idéaux dont elle se sent héritière. Il est la figure emblématique du vaincu qui a renoncé à tous ses rêves et à la lutte. Lorsque Helena, après la nouvelle de la grâce accordée aux condamnés des procès de Burgos, veut fêter cette victoire avec son père, elle connaît la désillusion de le trouver endormi, dans une position résignée de défaite

qui semble contagieuse : « También ella se sentía vacía aquella noche sin saber por qué » (*Ibid.*, p. 353). Ce vide intérieur souligne une prise de conscience face à la perte du lien générationnel, face au manque de filiation.

Dans *La caída de Madrid*, la génération des jeunes nés au début des années 50 est représentée par Josemari (1952) et Quini (1954) ; leurs parents incarnent la génération innocente des enfants de la guerre²⁸⁷, alors que leurs grands-parents se sont impliqués idéologiquement dans le conflit. Les parents ont donc une mémoire de la guerre plus ou moins marquée idéologiquement mais ils ne la transmettent pas toujours à leurs enfants, comme dans le cas de Tomás, qui croit pouvoir vivre et profiter de la croissance économique en restant à l'écart de la politique, dans une attitude que son père qualifie d'autiste. Son silence provoque une déformation de l'Histoire dans la mémoire de son fils aîné, Josemari, qui élabore une version idéalisée du rôle joué par don José dans la guerre, en accord avec ses sympathies phalangistes : « El abuelo estuvo en el Maestrazgo, en Vinaroz, para qué. Luchó por España vestido con la camisa azul, la misma que lleva ahora tu hijo » (LCM, p. 168). Tomás souligne alors sa méconnaissance de l'histoire familiale : « –Tú qué sabes de lo que hizo ni de lo que piensa tu abuelo. [...] Josemari no se enteraba de nada. No se había enterado ni siquiera de quién era quién en la familia. [...] –No sabes lo que dices. [...] Algún día te contaré la historia completa de tu familia » (*Ibid.*). Il ne le fera jamais dans le roman. De même, Quini est conscient des lacunes que comporte l'histoire familiale, ce qui lui pose un problème d'identité vu qu'il porte le prénom d'un ex-ami de son grand-père dont personne ne veut parler : « no saber nada de él, alguien cuyo nombre no aparece [...] ¿qué ha sido de él?, ¿quién ha sido su abuelo?, ¿Y quién fue su padre [...]? Había cosas que no se podían preguntar nunca, y lo que no se podía preguntar nunca era lo único que de

²⁸⁷ Cette génération a un souvenir de la guerre qui donne la dimension de son innocence par rapport à la génération antérieure – Olga oppose son expérience du conflit à celle de ses parents en disant : « Claro, esa generación ha visto tanto. Para mí, la guerra fueron unas vacaciones » (LCM, p. 244) ; en revanche, son amie d'enfance Elvira, du même âge, produit un discours beaucoup plus empreint d'idéologie, qui se fait certainement l'écho de ce qu'elle a entendu chez elle, considérant comme des traîtres les pères d'Olga et Tomás (*Ibid.*, p. 137).

verdad habría que saber, porque eran los cimientos que sostenían las cosas » (*Ibid.*, p. 288-289). Quini sait que l'essentiel lui échappe : « se podían saber las anécdotas [...] pero no lo otro, lo otro, sombras » (*Ibid.*, p. 290). Si les parents n'ont pas joué le rôle de vecteur de la mémoire et ont refusé de transmettre l'histoire familiale, on peut alors s'interroger sur le contenu de la mémoire des générations suivantes. Rafael Chirbes se montre volontiers critique sur ce point, et l'on perçoit, dans son dernier roman, un ton volontiers sarcastique pour rendre compte de cette mode qu'est la récupération de la mémoire dans le domaine des arts ou de la culture par la plus jeune génération, celle qui n'a connu ni la guerre ni le franquisme.

b- Mémoire et culture

L'héritage des plus jeunes générations, nées dans les années 70, est tourné en dérision dans *Los viejos amigos*, roman écrit au moment de l'explosion des commémorations et de l'engouement général pour tout ce qui a trait à la mémoire historique. La raillerie se cristallise autour du personnage de Lalo, le fils de Guzmán, et c'est Pedro qui pose le problème en introduisant le rapport entre mémoire et imagination, cette dernière devenant une forte composante de la postmémoire : « qué pasado les habrá contado [Guzmán] a sus hijos, qué pasado se habrá inventado él » (LVA, p. 80). Il souligne que la mémoire des luttes antifranquistes est revendiquée par des jeunes qui n'ont pas connu cette époque, mais avec laquelle ils se sentent en sympathie car ils expriment, par ce biais, leur besoin de rébellion : « Lalo cuida su imagen de joven contestatario de los sesenta, de un sesentay ocho que no conoció, pero con el que desea conectar en sus canciones, que son un puente, forjarse una historia de la que carece » (*Ibid.*, p. 81). Pedro fait donc ressortir le côté opportuniste de l'utilisation de la mémoire et la raillerie s'inscrit lorsque, après avoir présenté le disque de Lalo de façon sarcastique, il évoque une entrevue de ce dernier publiée dans la presse, dont le titre seul souligne la dimension ironique : « el tesoro de la memoria » (*Ibid.*, p. 84).

À travers Lalo, c'est Guzmán qui est également visé, comme personnage incarnant la culture dominante qui impose ses canons.

Dans le même roman, le discours de Rita tourne également en dérision les manifestations qui s'organisent autour de la récupération de la mémoire en faisant remarquer le décalage entre l'utilisation d'une mémoire instrumentalisée par la classe politique et le désir d'oubli des protagonistes anonymes :

Además, hoy en día, del pasado, de ese tipo de pasado, sólo presumen los políticos: para el resto de la gente, haber estado en la cárcel hace tiempo que ha vuelto a ser sospechoso de algo: drogas, marginalidad, terrorismo. La gente se calla esos pasajes de su historia. Ni siquiera vuelve la vista atrás para no tener que recordarlos y callarlos. Excepto los políticos, que viven de maquillar eso, precisamente eso, a quién le apetece recordarlo, qué currículum se revaloriza con esos recuerdos. (*Ibid.*, p. 49)

À la lumière du présent, le passé, loin d'être magnifié, prend des teintes sinistres : « lo que, en su momento, nos pareció una apuesta llena de sacrificios y de riesgos, ha perdido con el paso del tiempo su brillo, y los actos, aislados de su finalidad, vuelven en el recuerdo mezquinos, sórdidos, algunos incluso siniestros » (*Ibid.*, p. 147). Rita souligne comment va se construire la mémoire collective du postfranquisme à partir de la mémoire de ceux qui surent s'adapter au nouveau système :

En realidad quienes estaban creando recuerdos comunes, experiencias que iban a perdurar con el tiempo, eran quienes se disciplinaban para adaptarse al ritmo que el conjunto de la sociedad marcaba; quienes se casaban por la Iglesia, compraban un piso a plazos [...]. Ellos, y no nosotros, eran el futuro, ellos eran la punta de lanza de lo que llegó después [...], en sus vidas los recuerdos cobran un sentido, porque se han ordenado para llegar adonde hemos llegado. [...] Ellos han podido apoyarse sobre esa cimentación de recuerdos confesables y transmisibles, pero en nuestro caso los recuerdos son recuerdos de una pausa en la vida de este país, de algo que no tuvo continuidad y, por lo tanto, ya no se sabe de dónde venía ni adónde quería llegar, una pausa, sueño entre dos vigiliass [...]. (*Ibid.*, p. 149-150)

Cette constatation rend problématique l'élaboration de la mémoire collective du franquisme et fait écho à une scène de *La caída de Madrid* où est annoncé le risque encouru par la mémoire dans un discours prophétique de type métatextuel qui invite à réfléchir sur l'écriture de l'Histoire. Dans ce passage, très souvent cité dans les études portant sur ce roman²⁸⁸, l'avocat Jesús Taboada se fait le porte-parole des intellectuels qui vont contrôler l'écriture de l'histoire à partir du début de la Transition et il déclare à l'ouvrier Lucio :

« No sois nada, no seréis nada. Seguirá habiendo clase obrera mientras viva Franco y les sirváis de excusa a esos intelectuales para hacerse su hueco. Luego se disolverá la clase obrera. [...] Carrillo escribe libros, Semprún escribe. En el fondo, no son más que intelectuales. Y eso es lo que quedará de vuestra lucha si no ganáis. Lo que no quede escrito, no habrá existido, y lo que ha existido lo escribirán ellos. Así que ya sabes, dentro de unos años no habréis existido. Tu pasado me lo inventaré yo a la medida de mis necesidades. Tu lucha será una medalla que me pondré en mi solapa. Tu hambre, tus chuscos de pan, tus meses de cárcel, han sido apenas tres meses, ¿no?, poca cosa, formarán parte de mi biografía, porque esos años los escribiré yo, si sobrevivo y regreso a mi clase. Los escribirá gente como yo, y os los quitaremos, te los quitaré, y no podrás hacer nada contra eso. La historia es de los que saben que existe." Lucio se enfadaba con él, pero le respondía burlón: "No te preocupes, que nosotros traeremos ese gran incendio. Quemaremos vuestros libros y, en la misma hoguera, os quemaremos a vosotros". Y Taboada: "Eso es imposible. Vendrán otros que contarán que fueron ellos los que quemaron lo que vosotros quemasteis, o que rescatarán de las cenizas y volverán a poner en pie lo que destruisteis. Nada. Tú y los de tu clase habéis trabajado para que yo tenga un pasado. Con el tiempo seréis un ejército de hormigas sobre la superficie de la luna. [...] Nosotros contaremos de qué escapabais y hacia dónde corríais. » (LCM, p. 155)

Le texte dénonce l'opportunisme des intellectuels qui, alors qu'ils méprisent la classe ouvrière, récupèrent leur lutte et leur histoire pour en tirer un bénéfice personnel. L'histoire des ouvriers serait donc condamnée à l'oubli ou à être déformée par les intellectuels qui n'en font pas partie. Il est tout à fait révélateur

²⁸⁸ Voir en particulier Jean Vila, « La generación des fils » in Annie Bussière-Perrin (Coord.), *op. cit.*, p. 221 et Sabine Schmitz, « *La caída de Madrid*, una novela histórica de Rafael Chirbes o el arte nuevo de cometer un deicidio real(ista) en el siglo XXI », in María Teresa Ibañez Ehrlich (Éd.), *op. cit.*, p. 218.

que Rafael Chirbes cite Jorge Semprún dont les origines bourgeoises sont bien connues et qui, après avoir eu de hautes responsabilités au sein du PCE, a pris ses distances avec le parti, ce qui lui a valu d'en être exclu. Dans le roman, les propos de Taboada datent du début des années 70, à une époque où Jorge Semprún s'est séparé du PCE et où a commencé sa carrière littéraire²⁸⁹. Le nom de Santiago Carrillo peut sembler plus étrange, dans un premier temps, mais permet de souligner que l'ouvrier qui intègre la classe politique oublie ses origines sociales au profit d'intérêts personnels et politiques²⁹⁰. La référence à des personnalités reconnaissables dans le monde extralinguistique accentue la prise de position éthique de Rafael Chirbes qui dénonce ce qu'il considère comme une réalité de l'Espagne démocratique.

Avec les propos de Rita et de Taboada, Rafael Chirbes met en évidence l'existence d'une mémoire collective du franquisme qui continue d'être conflictuelle et qui prouve que l'Espagne n'a pas fini de régler ses comptes avec le passé. En effet, Paloma Aguilar Fernández rappelle que, pour que l'on puisse parler de « mémoire collective », il faut non seulement un socle de souvenirs commun – même si les souvenirs, en eux-mêmes, présentent des différences –, mais surtout des valeurs associées qui soient partagées par tous :

Así, en cada periodo histórico hay una pluralidad de memorias autobiográficas del mismo hecho, tan variadas como individuos las posean, junto a una memoria heredada, más uniforme, de tipo colectivo que, si bien no ha de ser única ni totalmente homogénea, sí ofrece una visión general y, de alguna forma, dominante del pasado. En la memoria colectiva nos encontramos con que los individuos no sólo tienen en común el objeto recordado, sino que también comparten los valores,

²⁸⁹ *Le grand voyage* (1963), *L'évanouissement* (1967), *La deuxième mort de Ramón Mercader* (1969).

²⁹⁰ Dans le chapitre sur la mémoire inclus dans *La Transición, treinta años después*, Rafael Chirbes rappelle l'union des différentes classes politiques à l'heure de signer les Pactes de la Moncloa qui, selon l'auteur, ont entraîné la mise en place d'une narration canonique : « las clases medias cultas, los intelectuales, la cúpula del movimiento obrero y la alta burguesía sellaron el desmantelamiento de los discursos republicanos, más o menos radicales, y se pusieron de acuerdo acerca de cuál había de ser la narración canónica de esos años » (*op. cit.*, p. 239). On retrouve dans cette dénonciation une allusion à Santiago Carrillo (« Cúpula del movimiento obrero ») ainsi qu'à Jorge Semprún, qui, pour Rafael Chirbes, font partie de la nouvelle collection de héros, « un nuevo santoral laico » (*Ibid.*), de la Transition.

aprendizajes y enseñanzas asociados al mismo. De esta forma, aunque el contenido de la memoria varíe de un sujeto a otro (la narración de los hechos nunca es igual), sí es posible encontrar algún tipo de consenso alrededor de lo que cabe extraer de dicho recuerdo. Cuando ni siquiera existe este acuerdo en la comunidad sobre las lecciones del pasado, nos encontramos con la existencia de una memoria histórica conflictiva sobre la que es casi imposible construir un futuro común, alcanzar la paz social y la estabilidad política [...]»²⁹¹.

La mémoire collective, ainsi définie, reste une forme de discours dominant que l'on retrouve à travers les différentes expressions culturelles qui s'en font l'écho. La culture devient alors la cible des sarcasmes de l'auteur. Par exemple, dans l'univers diégétique de *La caída de Madrid*, le personnage de Ada Dutruel concentre tous les traits de l'artiste engagée et se trouve ridiculisée quand le narrateur reproduit, en gardant une distance ironique, le style de critiques progressistes qui encensent l'ambiguïté de son art : « el arte de Ada era [...] viril, rotundo, brusco, pero tenía también una evanescencia casi líquida, de fluidos femeninos » (LCM, p. 195). Ces propos sont attribués au critique José Moreno Galván de *Triunfo*²⁹², ce qui encore une fois brouille la frontière entre la fiction et la réalité et produit une forte impression de vraisemblance. Le texte de la pseudo-critique d'un Hollandais qui, dans le récit, suit immédiatement le jugement ou pseudo-jugement de Moreno Galván, atteint le comble du grotesque dans le rapprochement entre Goya et les menstrues : « Su esplendor de sangre derramada

²⁹¹ Paloma Aguilar Fernández, *Aproximaciones teóricas y analíticas al concepto de memoria histórica: la memoria histórica de la guerra civil española*, op. cit., p. 7.

²⁹² *Triunfo* est un « magazine d'idées » selon l'expression de Marie-Claude Chaput : « Entre 1962 et 1982, *Triunfo* est parvenu à traiter des thèmes interdits avec une relative liberté, profitant de la loi Fraga sur la presse qui, en 1966, avait quelque peu desserré l'étau » (Marie-Claude Chaput, « Relectures de la Seconde République dans *Triunfo* et *Cuadernos para el diálogo* », *Espagne, la mémoire retrouvée (1975-2002)*, *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 70, avril-juin 2003, BDIC, p. 20). Le directeur, José Ángel Ezcurra, présente les objectifs de la revue en affirmant : « *Triunfo* [...] logró, preferentemente a través de vías culturales, horadar la coraza de intransigencia –y desafiar la represión– de un régimen autoritario que fue responsable ante su pueblo de una era de injusticia e intolerancia » (José Ángel Ezcurra, « Crónica de un empeño dificultoso », in Alicia Alted, Paul Aubert (Éd.), *Triunfo en su época*, Madrid, Ed. Pléyades, 1995, p. 367-368). Il en fait donc un symbole de résistance intellectuelle. Dans le même ouvrage, Moreno Galván est présenté par Enrique Miret Magdalena comme « el más transparente comunista que conocí, un idealista anti-franquista visceral » (« *Triunfo* y la sociedad que yo viví », *Ibid.*, p. 105).

es un grito goyesco, de indubitable carga política y social, pero posee también la inmediatez, la cotidianidad de un menstruo, de una revendicación de lo lábil femenino frente a lo sólido masculino » (*Ibid.*). À travers ces discours où l'accumulation de lieux communs sur l'expression féminine ou masculine sonne creux, c'est, au-delà de l'artiste et des critiques, toute la classe intellectuelle qui est discréditée.

En outre, le narrateur donne la mesure de l'opportunisme de Ada en précisant l'intérêt qu'elle trouve à collaborer avec le Parti Communiste et pour quelle raison elle se sent à l'abri de la censure grâce à des relations familiales proches du régime et de l'Opus Dei (López Rodó) :

Ella les había regalado a los del pecé una de las series con innegable emoción, pero también con un punto de interés que ni a sí misma se atrevió a confesar, ya que la red de galerías que los plásticos comunistas controlaban y en la que organizaban sus exposiciones era seguramente la más prestigiosa del país. Tampoco se había atrevido a confesarse Ada que si la exposición no había tenido problemas con la censura, había sido por sus relaciones con López Rodó, amigo íntimo de su padre [...]. (*Ibid.*, p. 198)

La construction du personnage, avec de telles motivations et de telles relations, fait douter du contenu dénonciateur de son art, de la sincérité de son engagement. Le point de vue adopté ici est celui d'un narrateur omniscient, rarement présent dans ce roman, qui privilégie massivement une focalisation interne qui ne facilite pas l'insertion de jugements. Cette originalité révèle à quel point le narrateur manifeste sa réticence à adopter le point de vue des intellectuels, ce qui explique pourquoi les séquences qui échappent le plus à la focalisation interne unique sont celles où il est question des intellectuels²⁹³. Grâce à cette stratégie narrative, l'auteur manifeste la distance prise²⁹⁴ avec une artiste dont l'ambition est de devenir emblématique de la Transition.

²⁹³ C'est le cas avec le professeur Bartos dans la séquence 7 et avec le couple Bartos-Dutrue dans la séquence 12. Voir *infra*, note 220.

²⁹⁴ On retrouve quelque chose de semblable dans *Los viejos amigos* : ceux qui représentent les intellectuels proches de la sphère du pouvoir ne sont jamais énonciateurs des monologues. Seul

Ada est, par ailleurs, implicitement critiquée à travers la description de certains de ses tableaux : « [cuadros] contruidos con lo que ella llamaba “pecios de la vida” y para los que usaba materiales de derribo » (*Ibid.*, p. 194). La référence aux matériaux utilisés renvoie au titre d'un des textes qui composent *El novelista perplejo* et dans lequel Rafael Chirbes analyse la construction du roman de Juan Marsé, *Si te dicen que caí*, en montrant son admiration pour le romancier catalan : « es una novela escrita entre escombros y con escombros, que encuentra su precisa imagen en la trapería del niño protagonista (Javaloyes/Marsé) »²⁹⁵ ; « en su voluntad de ser literatura de escombros, de vertedero se sitúa el eje de este libro »²⁹⁶ ; « construir una epopeya del vertedero de la historia »²⁹⁷. Mais autant Rafael Chirbes célèbre la proximité qui unit Juan Marsé et ses personnages et la façon dont la construction narrative en rend compte²⁹⁸, autant il invite à voir une critique de l'art pratiqué par Ada avec ces mêmes matériaux, dans une optique opportuniste et depuis une position sociale privilégiée qui la met à l'abri de toute censure et de tout ennui avec les autorités. Si l'on compare cette construction du personnage fictionnel avec les déclarations de Juan Marsé citées par Rafael Chirbes, l'opposition apparaît très clairement :

Empecé a escribir una novela sin pensar en la reacción de la Censura ni en los editores ni en los lectores, ni mucho menos en conseguir anticipos, premios o halagos [...] pensaba solamente en los anónimos vecinos de un barrio pobre que ya no existe en Barcelona, en los furiosos muchachos de la posguerra que compartieron conmigo las calles leprosas y los juegos atroces, el miedo, el hambre y el frío; pensaba en cierto compromiso contraído conmigo mismo, con mi propia niñez y mi adolescencia, y en nada más. [...] Jamás he escrito un libro tan

Carlos a ce privilège, mais c'est un écrivain raté, condamné à ne pas accéder à la gloire. *Supra*, p. 204.

²⁹⁵ Rafael Chirbes, « Material de derribo », *El novelista perplejo*, op. cit., p. 96.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 97.

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ « Como decía Cernuda de Galdós, Marsé es tan grande que sabe colocarse a la altura de sus propios personajes, incluso de los que nos pueden parecer más abyectos, y se pone tan a ras de suelo que los tontos y los pedantes lo toman por pequeño » (*Ibid.*, p. 102).

ensimismado, tan personal, con esa fiebre interior y ese desdén por lo que el destino pudiera depararle²⁹⁹.

Rien de plus éloigné de Ada Dutruel que ce besoin de sincérité, à l'heure de la création, sans se soucier de censure ni de succès ou d'échec. Les qualités de *Si te dicen que caí* sont d'autant plus exceptionnelles que Rafael Chirbes précise que ceux qui ont voulu suivre la voie ouverte par Marsé en 1973 ont pour la plupart échoué, à l'exception de Manuel Vázquez Montalbán quand il écrit *El pianista*³⁰⁰.

Le poids des intellectuels du type de Ada ou son mari, Juan Bartos, au sein de l'opposition, et en particulier du Parti Communiste, est dénoncé dans le roman à d'autres reprises et dans des propos plus généraux, à l'image de ce que pense le jeune Lucas – « el pecé estaba plagado de artistas e intelectuales, de etnocéntricos, como los llamaba » (LCM, p. 113) – ou de ce que lui dit un vieil ouvrier communiste : « En el partido, cada vez pesáis más los intelectuales sin experiencia obrera » (*Ibid.*). Lucas perçoit douloureusement l'utilisation de la deuxième personne du pluriel, au lieu de la troisième, qui le relègue dans le camp des intellectuels, comme si le simple fait d'aller à l'université l'arrachait de façon irrémédiable à ses origines et à son histoire. Circonstance aggravante, Lucas est amoureux de Marga, jeune fille issue de la haute bourgeoisie proche de l'Opus Dei, tout en ayant conscience du caractère impossible de cette union.

Avec sa critique des intellectuels unis à une bourgeoisie dont ils ne sont pas forcément issus, Rafael Chirbes développe dans *La caída de Madrid* l'idée clé de *La buena letra* : « la buena letra es el disfraz de las mentiras », qui est de nouveau illustrée dans *Los viejos amigos* où le sujet social disparaît en tant qu'énonciateur. Cette mainmise des intellectuels et de la bourgeoisie sur le discours était également en germe dans *La larga marcha* quand le narrateur anticipe le rôle que

²⁹⁹ Propos de Juan Marsé cités par Rafael Chirbes (*Ibid.*, p. 97-98).

³⁰⁰ « En esa *summa* que es *Si te dicen que caí* hay que buscar [...] los hilos que conducen a las distintas escuelas por las que se han embarcado las diversas formas del "realismo" español y de la literatura de la memoria en los últimos años, y constatar el fracaso de la mayoría de sus epígonos (el Vázquez Montalbán de *El pianista* merecería un aparte como excepción) » (*Ibid.*).

jouera la jeune Gloria pendant la Transition, lorsqu'elle sera interrogée sur les luttes antifranquistes.

Dans cette critique, on perçoit l'influence de la pensée de Walter Benjamin sur l'auteur valencien qui cite volontiers le philosophe allemand au destin tragique dans plusieurs textes de *El novelista perplejo*. Quand il participe au volume *La Transición, treinta años después*, en prenant en charge un chapitre sur la mémoire, il reproduit longuement le texte de la septième des « Thèses sur la philosophie de l'histoire » qui dénonce l'historiographie positiviste qui adopte toujours le point de vue des vainqueurs, en assimilant « documents de culture » et « documents de barbarie » :

Tous ceux qui jusqu'ici ont remporté la victoire participent à ce cortège triomphal où les maîtres d'aujourd'hui marchent sur les corps des vaincus d'aujourd'hui. À ce cortège triomphal, comme ce fut toujours l'usage, appartient aussi le butin. Ce qu'on définit comme biens culturels. Quiconque professe le matérialisme historique ne les peut envisager que d'un regard plein de distance. Car, tous en bloc, dès qu'on songe à leur origine comment ne pas frémir d'effroi ? Ils ne sont pas nés du seul effort des grands génies qui les créèrent, mais en même temps de l'anonyme corvée imposée aux contemporains de ces génies. Il n'est aucun document de culture qui ne soit aussi document de barbarie. Et la même barbarie qui les affecte, affecte tout aussi bien le processus de leur transmission de main en main. C'est pourquoi, autant qu'il le peut, le théoricien du matérialisme historique se détourne d'eux. Sa tâche, croit-il, est de broser l'histoire à rebrousse-poil³⁰¹.

Les « biens culturels », c'est-à-dire le discours dominant, et les maîtres du butin, les intellectuels, sont considérés effectivement avec un regard plein de distance critique par Rafael Chirbes. Si les maîtres que sont devenus les Carrillo ou Semprún ont confisqué à la classe opprimée son histoire, que dire du rôle d'un Rafael Chirbes quand il devient passeur de mémoire ? Alors qu'il fait partie de la génération représentée sous les traits des jeunes engagés dans la lutte antifranquiste depuis l'université, qu'il n'a pas hérité d'une histoire familiale

³⁰¹ Walter Benjamin, *Essais II (1935-1940)*, Paris, Denoël-Gonthier, 1971-1983, p. 199 (traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac). Rafael Chirbes cite en espagnol dans « ¿De qué memoria hablamos? », in Carmen Molinero, *op. cit.*, p. 236.

cohérente, comment peut-il se distinguer ? Sa volonté de rester à l'écart des médias révèle peut-être son profond désir de ne pas être confondu avec ces intellectuels dont il dénonce la quête d'une médiocre gloire personnelle.

L'apparition dans les années 90 d'un nouveau discours dominant sur la mémoire qui revendique la réhabilitation des vaincus le place dans une position très inconfortable car, alors qu'il a toujours écrit en dehors des modes et à contre-courant, il se retrouve soudain comme un écrivain paradigmatique. Ce paradoxe explique les sentiments contradictoires qu'il éprouve face à ce qu'il appelle « *esta eclosión de memoria selectiva* » : « *Sentimientos encontrados digo, porque, por una parte se trata de actos de justicia necesaria para reconstruir esa narración multitudinaria, pero, por otro, de una farsa; de un segundo saqueo de la memoria de los vencidos tras el que se produjo durante la Transición* »³⁰². Pour s'insurger contre l'imposition des discours dominants, il doit écrire depuis une position résolument autre, ce qui invite à concevoir son œuvre de mémoire comme une alternative au discours officiel, comme une forme de contre-discours.

³⁰² *Ibid.*, p. 244.

II – Lieux de résistance

En accordant au passé une place de choix dans des romans où l'énonciation renvoie au temps de l'écriture, Rafael Chirbes en fait des « lieux de mémoire » qui vont occuper la place souvent laissée vide par une absence de transmission, par une transmission partielle ou empêchée par le bruit des vainqueurs³⁰³. L'expression, empruntée à Pierre Nora, désigne ces lieux « où se cristallise et se réfugie »³⁰⁴ une mémoire menacée :

Ces lieux de mémoire naissent et vivent du sentiment qu'il n'y a pas de mémoire spontanée [...]. Mais si ce qu'ils défendent n'était pas menacé, on n'aurait pas non plus besoin de les construire. Si les souvenirs qu'ils enferment, on les vivait vraiment, ils seraient inutiles. Et si, en revanche, l'histoire ne s'en emparait pas non plus pour les déformer, les transformer, les pétrir et les pétrifier, ils ne deviendraient pas des lieux pour la mémoire³⁰⁵.

Par le truchement de la fiction et de ses multiples stratégies, ne deviennent-ils pas des « lieux de résistance », selon l'heureuse formule de Michel de Certeau reprise par Carmen Moreno-Nuño :

En tanto que espacios de memoria, numerosos relatos de la democracia luchan contra el olvido que rodea a la memoria de la Guerra Civil, convirtiéndose a veces en verdaderos espacios de « resistencia » –Michel de Certeau– frente a la institucionalización del silencio y frente a una historia oficial heredada del franquismo, no suficientemente deconstruida por los gobiernos democráticos³⁰⁶.

Il faudra donc chercher dans quelle mesure les romans de Rafael Chirbes déconstruisent l'ordre franquiste en s'élevant contre un discours monolithique et

³⁰³ « La raison d'être fondamentale d'un lieu de mémoire est d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel pour [...] enfermer le maximum de sens dans le minimum de signes » (Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux », in Pierre Nora (Dir.), *Les lieux de mémoire*, Tome 1, *La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. XXXV).

³⁰⁴ *Ibid.*, p. XVII.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. XXIV.

³⁰⁶ Carmen Moreno-Nuño, *Las huellas de la Guerra civil: mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2006, p. 16-17.

unitaire sans tomber dans ce que l’auteur reproche aux nouveaux discours dominants, élaborés en temps de démocratie, ceux-ci n’étant pas l’apanage des dictatures :

Pero no sólo las dictaduras buscan imponer la univocidad de su narración canónica. En el fondo, ése es el ideal de toda forma de poder. Las democracias toleran o soportan de mejor o peor humor parte de los relatos paralelos, e incluso intentan apropiárselos e integrarlos en el relato oficial, mientras que las dictaduras los persiguen³⁰⁷.

Cette double résistance de la part du romancier le rend représentatif d’une approche de la guerre civile par la littérature au tournant du XXe siècle. José-Carlos Mainer, en historien de la littérature, dégage, à cette époque charnière, l’opposition entre un révisionnisme à la Pío Moa et une « ligne de rupture », qui évite la « ternurización del tema » et dont Rafael Chirbes serait un des écrivains les plus représentatifs :

No obstante, se registra también la persistencia de una dura línea de ruptura, tanto con la tergiversación reaccionaria como con el pensamiento oficial de centro-izquierda, reputado de blando y acomodaticio: dos novelistas de indudable fuerza, Rafael Chirbes [...] y Alfons Cervera [...] representaron en estos años una correosa resistencia al olvido³⁰⁸.

1 – Contre l’Histoire officielle franquiste

a- La manipulation de l’Histoire

Le roman *La caída de Madrid* dénonce de façon explicite le rôle des autorités dans la manipulation de l’Histoire à travers les possibles tergiversations et occultations des discours qui sont évoquées quand le narrateur souligne le besoin de doña Sole de tout savoir sur l’organisation de la fête d’Olga. Il s’agit de détails purement anecdotiques – d’où viendront les fleurs ou les huîtres ? – et pourtant

³⁰⁷ Rafael Chirbes, « ¿De qué memoria hablamos? », in Carmen Molinero (Éd.), *op. cit.*, p. 234.

³⁰⁸ José-Carlos Mainer, « Para un mapa de lecturas de la guerra civil (1960-2000) », in Santos Juliá (Dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, *op. cit.*, p. 155.

cela révèle le caractère inquisitorial de cette femme, ce qui justifie une comparaison avec la fonction policière d'un commissaire :

Se trataba en Sole de un tipo de sentimientos [...] de índole policial [...] porque eran similares a los que embargan al comisario encargado de cierta investigación criminal que comprueba que lo que dice la prensa acerca de determinado caso no es del todo verdad, ni mucho menos; y que ni siquiera son completamente ciertos los datos que recoge el informe oficial –que calla bastante, que oculta no poco cuando expone las circunstancias de un crimen–, ya que ni sus superiores ni los periodistas comparten toda la maraña de pruebas que él ha ido acumulando a lo largo de las investigaciones, y, por tanto, se limita a reproducir como papagayos la sesgada versión que el propio comisario ha tenido a bien ofrecerles. (LCM, p. 36-37)

Même en l'absence de nom, ces propos convoquent directement la figure de Maximino Arroyo, chef de la Brigade politico-sociale, et donc seul maître de l'information comme l'illustrent le maquillage du meurtre de El Viejo et la falsification de la version de sa mort qui renvoient aux différentes versions de l'Histoire imposées depuis les sphères du pouvoir.

Les circonstances qui entourent la mort de El Viejo montrent la facilité avec laquelle l'événement peut être déformé, comment les autorités surent parfois profiter de la faiblesse ou de l'ignorance des familles les plus fragiles et instaurer un climat de terreur :

Lo único importante en aquellos instantes era que la familia del difunto aceptaba silenciar que la muerte había sido producida por un disparo. (*Ibid.*, p. 55)

Guillermo le había garantizado a la mujer que el Estado iba a indemnizarlos por su silencio. [...] había amenazado con involucrar a la mujer y al muchacho en las actividades terroristas del padre [...] había dejado ver la pistola enfundada en la sobaquera mientras se rascaba descuidadamente la cabeza, y, a continuación, había consolado a la mujer [...]. Así que el cadáver iba a llegarles a la vivienda [...] entero, y, por supuesto, cuidadosamente maquillado para disimular el orificio de entrada de la bala [...]. Los vecinos, sin duda, acudirían a la casa cuando se enterasen de la desgracia, y ella tendría que decirles que se trataba de un ataque al corazón: infarto. (*Ibid.*, p. 56-57)

La dénonciation se fait d'autant plus vigoureuse que le récit juxtapose la manipulation de l'Histoire et la vision du commissaire en train d'assister à la messe, dans une attitude de profonde religiosité alors que, dans ses pensées, celui-ci souligne la vacuité du discours du prêtre et l'inadéquation entre les mots et ce à quoi ils réfèrent ; il fait l'éloge de l'opacité de la messe en latin et donc de l'obscurantisme : « desde que, por culpa del Concilio, no se decía la misa en latín, el significado de lo que el cura decía adquiriría una inmediatez que lo molestaba [...]. Por haber querido dejar las cosas claras, las habían convertido en cierto sentido en obvias y, en otro, en increíbles » (*Ibid.*, p. 58-59). L'apparence du commissaire est en opposition totale avec la teneur de ses pensées : par association d'idées, il se remémore son enfance à la campagne et établit un parallélisme entre les porcs et les humains ; la bestialité des hommes l'amène à penser à sa propre relation avec Lina et la cruauté de Maximino Arroyo contraste avec la communion qu'il est en train de recevoir. Cette séquence met donc l'accent sur l'opposition entre l'être et le paraître, sur la distance insondable qui sépare le discours et son référent. D'ailleurs, les différentes histoires racontées se chargent de mettre à mal la rhétorique franquiste et en particulier l'ordre imposé à travers l'autorité patriarcale.

b- Autorité patriarcale et ordre franquiste

Dans tous les romans de Rafael Chirbes, les personnages qui vivent en symbiose avec le régime sont obsédés par l'ordre. Ce sont en général des figures paternelles qui rappellent que la famille patriarcale est souvent une métaphore des régimes autoritaires³⁰⁹. Quand cette autorité fait défaut, comme dans la famille

³⁰⁹ Elizabeth Jelin, dans un ouvrage qui aborde plus particulièrement les mémoires des dictatures militaires latino-américaines, souligne que « los militares apoyaron e impusieron un discurso y una ideología basadas en valores "familísticos". La familia patriarcal fue más que la metáfora central de los regímenes dictatoriales; también fue literal » (Elizabeth Jelin, *op. cit.*, p. 107).

Seseña de *La larga marcha*³¹⁰, la femme prend le relais pour reconstruire un ordre rassurant qui s'incarne dans la maison : « reinaba de nuevo el orden en la casa, en el jardín. Las sombras de los árboles estaban en orden, la luna [...] ponía orden en los muebles, en las alfombras, en la plata que brillaba por fin ordenadamente » (LLM, p. 109). Pourtant, ce nouvel ordre occulte un échec personnel et des blessures intimes. Dans *Los disparos del cazador* et *La caída de Madrid*, ce sont don Carlos Císcar et don José Ricart qui incarnent cet ordre patriarcal et se déclarent être les garants d'une unité familiale sans faille, comme le voulaient les valeurs prônées par le franquisme. Don José, dans le premier chapitre de *La caída de Madrid*, associe l'ordre familial aux années où le régime s'impose avec le plus de force alors qu'à la fin des années 60 se manifestent de plus en plus clairement les indices d'une rupture ; de son côté, Don Carlos s'auto-proclame dictateur de sa maisonnée : « No espié ni a mi mujer, ni a mis hijos, ni por supuesto al servicio [...]. Ordenaba sus vidas, eso sí, y daba por supuesto que poseía autoridad suficiente como para que ese orden que yo imponía nadie fuera capaz de conculcarlo, porque era el orden que exigían los hechos, su razón » (LDC, p. 24).

Mais les deux romans montrent que cette autorité n'est qu'une façade, un simulacre³¹¹, qui occulte de profondes fissures, dont la femme est la victime privilégiée. Si les deux hommes tiennent à maintenir l'apparence de l'union familiale, leur vie personnelle est, en réalité, rythmée par de nombreuses aventures extraconjugales où s'expriment des relations de domination, la luxure, la dispersion, des pulsions incontrôlables, provoquant le malheur irrémédiable d'épouses lucides mais soumises. Dans *Los disparos del cazador*, la décomposition de la structure familiale est totale puisque les époux vivent dans des mondes séparés, que la fille meurt et que le fils est en rupture avec son père. En outre, la

³¹⁰ Dans ce roman, au lieu d'assumer son rôle de chef de lignée, de protéger son patrimoine et les siens, Roberto abandonne lâchement sa famille et son pays, puis dilapide sa fortune.

³¹¹ Don Carlos reconnaît ses faiblesses tout en se vantant de l'image qu'il a toujours donnée : « ofrecí en todo momento la imagen de una presencia estable, fuerte, en la que los demás podían encontrar apoyo sin un resquicio de duda » (LDC, p. 17).

maison de Misent, construite pour devenir un point de référence familiale est abandonnée :

Era la gran casa familiar que seguiría siendo un refugio aun después de que la familia hubiese crecido e incluso se hubiera dispersado, el punto de referencia que le permite a uno no perderse nunca en la vida, la aguja del compás. Ahora permanece cerrada, con los muebles cubiertos por fundas y el jardín abandonado. Y nosotros nos hemos perdido tal vez como pago de mi orgullosa ambición de orden. (*Ibid.*, p. 11-12)

Cette présentation de l'autorité familiale donne l'image d'un pouvoir qui ne se sert de son autorité que pour compenser des faiblesses qui vont grandissant. Ainsi, dans *La caída de Madrid*, alors qu'il se remémore le moment douloureux de son enfance où il a compris le grand désespoir de femme trompée de sa mère, Tomás dit-il de son père : « ha sido un animal recio y oscuro, con su sensualidad guardada bajo un caparazón nocturno. Escorialense: una mole de piedra, que esconde un interior viscoso » (LCM, p. 212). L'adjectif utilisé – « escorialense » – permet d'établir une relation entre la façon dont Tomás considère son père et le régime ; en effet, le vocable renvoie au village de l'Escorial – et à son ensemble monumental –, où don José a une maison qui lui sert à recevoir ses maîtresses et dans les environs de laquelle il s'adonne au plaisir de la chasse, mais surtout d'où il aperçoit *El Valle de los Caídos*, monument emblématique du régime et haut lieu symbolique en Espagne. Étymologiquement, le terme « escorialense » est à rapprocher de « scorie », ce qui permet à Tomás d'associer son père et le régime à la déliquescence.

Même sans être père de famille, en tant que chef de la police politique et donc très proche collaborateur du *Caudillo*, Maximino Arroyo représente également cet ordre. Encore une fois, il ne s'agit que d'une façade puisque, tout en portant un nom qui rappelle celui d'un empereur³¹², il est dominé par son désir face à Lina,

³¹² Une étude sur l'onomastique des personnages de *La caída de Madrid* a été réalisée par Juan Miguel López Merino, « Calas en *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes », art. cit. À propos de Maximino, il propose l'analyse suivante : « Maximino es nombre de emperador, de rey, y nos hace pensar en adjetivos como "máximo", "total" o "extremo". El apellido Arroyo podría interpretarse

qui ne peut vivre que du commerce de son corps. Cette ambivalence du personnage masculin est également contenue dans son prénom, qui conjugue l'infiniment grand (Maxi) et l'infiniment petit (mino) : « [Maxi] se sentía frágil, abandonado, sin que nadie se diera cuenta de lo mucho que sufría, [...] así de sometido a una mujer. [...] estaba dominado por ella » (*Ibid.*, p. 65). Il compense cette faiblesse par une conduite dictatoriale, en infligeant à Lina de multiples humiliations. Il rappelle que l'ordre le plus implacable n'aura jamais totalement raison de la part bestiale de l'homme :

A lo mejor, el animal que salía en la oscuridad de la noche, o en el interior de las habitaciones cerradas, era inevitable.

Maximino Arroyo había cumplido siempre, y con todo rigor, la disciplina de su trabajo, había acatado las órdenes de sus superiores, se había mantenido inflexible [...] no había tenido miedo [...], había sido ordenado y puntual, había ejecutado sin reticencia cualquier trabajo, [...] nada fallaba en su vida, y, sin embargo, también él tenía que luchar con el animal. (*Ibid.*, p. 62)

Cette idée-là est au cœur de tous les romans de Rafael Chirbes où l'animalisation est récurrente, affectant tous les personnages³¹³.

L'ordre constamment affirmé par les représentants du pouvoir franquiste, qu'il s'agisse d'un pouvoir économique ou du pouvoir policier, est donc bien malmené par la construction et la nomination de ces personnages masculins, toujours dominés par des instincts malsains. D'ailleurs, la métaphore de la momie propose une représentation du franquisme vu comme un ordre qui occulte le mensonge : « A lo mejor el orden no era más que esas vendas que envuelven a una momia y le dan forma, y que si se deslían descubren que dentro sólo hay polvo,

como una corrupción del verbo "arrollar", que significa derrotar, dominar o someter a alguien. El nombre y apellido juntos vendrían a significar algo así como "dominio absoluto" y encajan a la perfección con la condición brutal del personaje » (p. 13). Il convient de remarquer, en outre, que le patronyme « arroyo » suggère la petitesse, celle du ruisseau, et une menace d'exclusion (« planter en el arroyo »). Si le nom du personnage convoque l'idée d'une grandeur impériale, il la met aussi en question.

³¹³ *Infra*, p. 119 et svt.

una pura apariencia, una apariencia sin embargo necesaria. Una verdad que envolvía una mentira » (*Ibid.*, p. 61).

Je montrerai que cet ordre est également déconstruit par le recours au récit fragmentaire, qui permet de s'élever contre la notion de discours dominant.

2- Rafael Chirbes face à la narration canonique

Cette dénonciation est extensible à tout type de discours dominant et donc à une forme d'art officiel qui est la cible de la critique de l'auteur à travers le personnage de Ada Dutruel, dans *La caída de Madrid*.

a- Les discours dominants du postfranquisme

Dans *La caída de Madrid*, Rafael Chirbes ne fait aucune différence entre les artistes qui se sont mis au service du franquisme et l'œuvre de Ada³¹⁴ que cette dernière souhaite voir représentative de la Transition ; le roman accentue au contraire les parallélismes pour faire de Ada l'exemple du nouvel artiste officiel, en temps de démocratie :

Ada sabía bien que, con sus obras [...] estaba creando algunas de las imágenes que ese embrión necesitaba [...] porque no había poder que no necesitara unos imaginarios [...], algo que empezara a representar los ideales y esperanzas de una nueva concepción de la vida, del mismo modo que el régimen agonizante había tenido sus pintores y escultores que lo representaron en las ridículas ilustraciones y textos de aquellos libros de formación del espíritu nacional [...]. (LCM, p. 205)

Elle est explicitement comparée à des artistes comme le sculpteur Juan de Ávalos associé au franquisme, non pour ses convictions politiques puisqu'il avait été républicain et avait adhéré aux Jeunesses socialistes, mais pour ses œuvres colossales du *Valle de los Caídos*. De la part de l'auteur, il y a certainement une

³¹⁴ Dans la partie précédente, j'ai déjà montré que Ada, en tant qu'artiste engagé dans l'opposition, est associée à des valeurs qui la discréditent. *Infra*, p. 181-182.

volonté de critiquer des artistes qui, à l'instar de Ávalos, s'engagent dans une œuvre fortement connotée, sans partager l'idéologie qui la sous-tend.

La douzième séquence, consacrée pour moitié à Ada Dutruel, se clôt sur un jugement critique du narrateur à propos de cet art officiel qui s'impose après la fin du franquisme : « un arte nacido de la componenda, casi tan viejo como el anterior, y que era empalagoso y dulzón como una fruta demasiado madura, un arte que se agrietaba como se agrieta un higo que lleva demasiado tiempo colgado del árbol » (*Ibid.*, p. 205). Cette intrusion de la voix narrative, dans un roman qui privilégie la focalisation interne, fait figure d'autorité et oriente le lecteur dans son interprétation. Les adjectifs utilisés pour qualifier un art – « empalagoso » et « dulzón » – qui va dans le sens du consensus, invitent le lecteur à jeter un regard critique sur le personnage et son parcours. La position privilégiée de ce jugement, en fin de séquence, amène à reconsidérer l'ensemble du fragment et donc l'ensemble des activités de Ada qui prennent une tournure dérisoire, comme le laissait deviner l'association entre l'activisme et les tâches domestiques les plus insignifiantes :

[...] referido a Ada, el término acción, o el término activista, adquirirían un toque familiar, doméstico que enlazaba la agitación revolucionaria con la más enternecedora actividad cotidiana: bañar a los niños y ayudarles a hacer los deberes, limpiar la piscina de la sierra, preparar una purrusalda, o un pil-pil, ordenar los libros, cortar el césped, o aplastarle un grano que le había salido a Juan en la espalda y mostrarle en la punta de las uñas la pequeña masa amarilla del pus. (*Ibid.*, p. 198)

Le système de valeurs associé au personnage de Ada³¹⁵ en fait un contre-modèle d'artiste : même si dans l'univers diégétique elle est encensée, tout conduit le lecteur à prendre ses distances face au discours dominant qu'elle représente.

En faisant la critique de cette forme de discours et de tout type de mode culturelle, Rafael Chirbes s'élève contre ce qu'il appelle « la narración canónica »

³¹⁵ Dans *Los viejos amigos*, d'autres personnages représentent la même idée, en particulier, Ana Malta de Thalit, amie de Ada Dutruel ; le rapprochement entre les deux femmes est d'ailleurs suggéré par le jeu de paronomase qui unit les deux prénoms.

qui surgit avec l'engouement pour la récupération de la mémoire et dont il donne certains traits caractéristiques :

La « recuperación de la memoria » por parte de sus intelectuales y artistas orgánicos [de los demócratas] [...] se alimenta de dos momentos claves: la guerra civil y las masacres de la inmediata posguerra de una parte; y, de otra, la resistencia antifranquista de los años sesenta y setenta, momento en el que los que llegaron al poder han situado su epopeya formativa (el 68). [...]

La guerra civil [...] ha vuelto a ponerse de moda [...] casi siempre obviando la mirada desde el espacio de la lucha de clases y situándolo en el de la hagiografía sentimental o nostálgica³¹⁶.

On retrouve, dans une partie non négligeable de son œuvre, les deux moments-clefs qui entrent dans la vague de récupération de la mémoire, avec des souvenirs de la guerre et l'importance accordée aux années 60 et 70 dans la formation de sa génération. Si le conflit est dans toutes les mémoires, comme un traumatisme national, il n'est jamais abordé de façon frontale et son traitement par la fiction évacue toute héroïcisation quel que soit le camp considéré. De même, la résistance antifranquiste est omniprésente mais en aucun cas elle ne prend la dimension d'une « epopeya formativa » car Rafael Chirbes jette un regard critique sur ces années peuplées, dans la fiction, de personnages jamais exaltés comme des héros.

Rafael Chirbes cherche à trouver le point de vue qui est justement évité par ses contemporains : « el espacio de la lucha de clases ». L'invitation à revisiter le passé depuis cet espace qu'il juge déserté, et qui renvoie à une démarche de type marxiste, incite le lecteur à considérer son œuvre dans l'optique d'une sociologie de la littérature qui intègre un point de vue dialectique permettant au social et au littéraire de ne pas être deux ordres entièrement distincts mais d'être en rapport d'interaction dynamique³¹⁷. Les points de vue adoptés sont toujours ceux de sujets historiques, très clairement situés dans un contexte social et les différentes

³¹⁶ Rafael Chirbes, « ¿De qué memoria hablamos? », in Carmen Molinero (Éd.), *op. cit.*, p. 242-243.

³¹⁷ Jacques Dubois, « Sociocritique », in M. Delcroix et F. Hallyn (Dir.), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris – Louvain-la-Neuve, Duculot, 1987, p. 290.

narrations reconstruisent un discours sur l'histoire qui vise à dégager non pas une image du passé, mais la complexité de son élaboration.

Il s'agit alors de voir dans quelle mesure Rafael Chirbes réussit à occuper cet espace différent grâce à la construction de personnages toujours situés socialement dans une logique de type classiste mais qui n'accèdent pas au statut de héros.

b- La disparition du héros

La disparition du héros traditionnel est une des tendances de l'évolution du roman au XXe siècle et, en particulier, dans le roman espagnol comme le souligne Ángeles Encinar en reprenant et citant une étude de Paul Conrad Kurz qui porte sur le roman européen :

Paul Conrad Kurz mantenía que el héroe tradicional, definido como « un hombre perfilado, diferenciado del mundo circundante, un aventurero superior, con una superioridad de formación o de capacidad de amar, de apasionarse o hasta de pecar », había sido sustituido en la novela contemporánea por « una figura adocenada, a menudo difícil de comprender, incapaz de todo lo elevado, aprisionada por las circunstancias, banal, en desacuerdo consigo mismo »³¹⁸.

Toutefois, cette constatation est peut-être à nuancer en prenant en compte les différentes définitions du héros, selon qu'on l'envisage dans une perspective sémiologique ou historique : « Il y a deux façon d'envisager la question [du héros] : l'approche sémiologique (qui tente de définir le héros en restant dans le système de l'œuvre) et la démarche historique (qui, partant de l'étymon grec, analyse les glissements sémantiques dont le terme a été l'objet) »³¹⁹. En croisant ces deux approches, Vincent Jouve propose une typologie des héros fondée sur quatre types issus des possibilités combinatoires des deux traits permanents de la définition du héros – la singularité et l'exemplarité. Ainsi définit-il deux types de héros « convexes », selon qu'il est protagoniste ou non-protagoniste,

³¹⁸ Ángeles Encinar, *Novela española actual: la desaparición del héroe*, Madrid, Ed. Pliegos, 1990, p. 41.

³¹⁹ Vincent Jouve, « Le héros et ses masques », in Gérard Lavergne (Éd.), *Le personnage romanesque, Cahiers de narratologie*, n° 6, Université de Nice, 1995, p. 249.

respectivement nommés le « champion » et le « modèle »³²⁰, et deux types de héros « concaves »³²¹, protagoniste ou non-protagoniste, respectivement désignés comme « cobaye » ou « révélateur ». Le classement des personnages chirbiens selon cette typologie révèle une évolution dans un *corpus* qui privilégie massivement les héros « concaves » et tend à faire disparaître le protagoniste de premier plan qui n'a plus sa place dans le roman choral. Cette construction, que partagent les trois derniers romans, permet de faire coexister, au sein d'un même texte, des « modèles » et des « révélateurs » et le jeu de focalisations alternées fait qu'un personnage peut-être envisagé des deux façons. Au fil des publications, les premiers se font néanmoins de plus en plus rares.

Alors que le contexte historique dans lequel sont situés les personnages de *La larga marcha* pourrait favoriser l'émergence de figures héroïques convexes, qu'il s'agisse des parents ou des enfants, aucun n'a une conduite exemplaire en accord avec le camp choisi. Parmi la génération des parents et le camp couramment appelé des « vainqueurs », Pedro del Moral est un combattant convaincu d'avoir fait le bon choix, porté par ses illusions et pourtant, loin d'incarner un « modèle » pour son camp, il devient un « révélateur » et conduit le lecteur à repenser l'image du soldat national brutal et aveuglément répressif. En effet, alors que Pedro del Moral aime à se définir lui-même comme un *camisa vieja*, il est hanté par le souvenir obsédant du jour où il a été contraint de tondre des femmes républicaines. Dans ses pensées, cet acte répressif, au lieu de révéler un engagement exemplaire et sans faille contre les « rouges », devient un possible jalon sur le chemin de la dégradation :

¿Dónde había caído? ¿En Belchite? ¿En las montañas de Santander mientras entraban en una casa [...] para sacar a empujones a aquellas tres mujeres asustadas, y el sargento se dirigía a él “tú, Pedro”, y le daba

³²⁰ Dans les deux cas, ils sont admirables de par leur conduite exemplaire, mais l'un occupe le devant de la scène et l'autre pas.

³²¹ Le héros concave « sans être en lui-même digne d'admiration, [il] est le médium indispensable par lequel l'histoire fait sens » (Vincent Jouve, « Le héros et ses masques », art. cit., p. 253).

una maquinilla y le decía que las esquilara, “pela a esas putas rojas”, y él no era capaz de decir que no. (LLM, p. 102)

L'utilisation du verbe « caer », dans ce passage en discours indirect libre, ne renvoie pas ici à la défaite du soldat mais à celle de l'homme et cet épisode devient, pour Pedro, non pas le souvenir d'une victoire mais une référence en matière de cruauté : « las palabras se le habían escapado cortantes, duras, como las del sargento cuando le dijo: “Te he dicho que las peles, que las esquiles a esas putas rojas” » (*Ibid.*, p. 106). Cette conscience du personnage face à ses actes amène à nuancer son appartenance au camp des vainqueurs, malgré son engagement dans les rangs des nationaux. Le narrateur isole d'ailleurs certaines expressions, placées entre parenthèses, pour montrer ironiquement le décalage entre le discours et l'expérience et pour inviter le lecteur à reconsidérer le personnage et les catégories vainqueurs *vs* vaincus :

[...] había soñado [Pedro del Moral] en cosas hermosas [...] cuando volvió como vencedor de una guerra (así los habían llamado: “Vencedores”). [...] pensaba que la posguerra iba a ser hermosa, y de ellos, de quienes habían servido a la bandera española contra las hordas de la República. Así se lo prometían los altos mandos que visitaban las trincheras y les hablaban después de haberlos puesto en formación (“Vencedores de las hordas sin fe del comunismo internacional”) [...]. (*Ibid.*, p. 34)³²²

Il n'y a d'ailleurs pas de soldat érigé en héros de la guerre. Parmi les nationaux, Pedrín, ami de Roberto, est une caricature du phalangiste violent qui participe aux commandos punitifs dans les quartiers ouvriers, mais qui pleure d'émotion en entendant le *Cara al Sol*. Son engagement sans faille le conduit à une mort immédiate dans le premier mois de la guerre : « –si la granada que lo reventó le dejó un instante de conciencia– tarareó por última vez, en visión de ahogado, la

³²² De même, alors que Pedro del Moral pense à tout ce qu'il a perdu pendant et après la guerre, l'expression « vencedores » est fortement ironique : « Él ha perdido los muslos entreabiertos de Asunción. Y los ha perdido como otros perdieron un miembro, en el frente [...]. Algunas noches, tarde, el vino le devuelve el miembro amputado, y Asunción le duele como si volvieran a estar separándola de él [...]. Piensa: “vencedores de una guerra”, cuando bebe, y el vino trae el hielo de las sierras de Teruel [...] » (LLM, p. 40).

canción del bordado rojo. Tocó con sus dedos gruesos la rosa de sangre. Él fue un enorme rosetón de sangre en las castigadas tierras del verano extremeño » (*Ibid.*, p. 65). Contrairement à l'hymne qui encense le héros national vainqueur ramenant des roses au bout de ses flèches –« y traerán prendidas cinco rosas;/las fechas de mi haz »–, c'est le propre sang de Pedro qui est versé. La féminisation du personnage, désigné comme « La viuda del batallón », renforce sa ridiculisation et l'inutilité de son combat. L'image héroïque du vainqueur est donc absente de *La larga marcha*, alors que l'utilisation incessante de la focalisation interne et du discours indirect libre aurait pu la justifier dans certains fragments. Les mêmes caractéristiques se retrouvent dans *La caída de Madrid* où le seul « fait d'armes » relaté est le vol d'un étui à cigarettes en argent sur le cadavre d'un soldat républicain.

De même, dans le camp des vaincus, c'est l'ampleur de la défaite qui est mise en relief, en particulier à travers le personnage de don Vicente Tabarca, dans *La larga marcha* : parmi ses souvenirs, ceux qui dominant donnent la mesure de la déroute dans les ports du Levant où « la dolorosa marea humana [...] huía del furor de la derrota » (LLM, p. 94) ; le port d'Alicante devient le lieu de la désillusion définitive quand les bateaux se font désespérément attendre et que les républicains ne sont plus que des cadavres ou des fantômes : « cadáveres andantes en harapos », (*Ibid.*, p. 95). Mais surtout, après sa sortie de prison, don Vicente vit totalement étouffé par la peur de la répression. Malgré son abattement, il garde néanmoins une conduite morale exemplaire, quand, par solidarité et de façon désintéressée, il prend le risque de pratiquer l'avortement d'Elvira Rejón, pour qui la venue d'une nouvelle bouche à nourrir est un drame familial. Il préserve également sa dignité en restant fidèle à ses idées, ce qui devient un véritable acte de résistance dans un pays victime de la répression :

[...] aferrado a unos pensamientos que se supone que ya han sido extirpados, como la gangrena se aferra a un miembro hasta que lo devora. [...] él sigue contagiado por una forma de pensar que los vencedores calificaron de epidemia y que extirparon con cruel y efectivo

instrumental durante tres años en las trincheras y cuya cura prosiguieron en paredones y celdas. Don Vicente, cada vez que abre un libro, sabe que, con ese gesto, demuestra que la dolorosa cura no ha sido suficiente, que sigue intoxicado, y teme una nueva intervención de esos despiadados cirujanos cuyo instrumental componen pesados barrotes, relucientes Lugger, largas y restallantes vergas de toro. Don Vicente teme la aplicación de un emético suplementario. Ni el campo de Albatera, ni las cárceles de Valencia y El Dueso le han servido como correccional, ni los trabajos forzados lo han reformado. El miedo encubre los síntomas del mal, mientras que los libros delatan su permanencia. (*Ibid.*, p. 46-47)

L'abondant champ lexical qui renvoie à la médecine montre le renversement de situation puisque les idées du républicain sont désignées comme une maladie et que les nouveaux maîtres sont des chirurgiens. Les images de gangrène, épidémie, contagion ou intoxication utilisées par un narrateur proche de don Vicente sont en adéquation avec son statut de médecin et révèlent l'assimilation du statut de vaincu par don Vicente. Toutefois, elles soulignent aussi l'inutilité de la répression et relativisent la notion de victoire sur un personnage qui poursuit intérieurement sa lutte pour ne pas oublier et renier celui qu'il a été : « todo era una lucha contra el olvido: no olvidar el que uno mismo fue antes de que le rompieran la columna vertebral y lo convirtieran en un pelele asustado » (*Ibid.*, p. 99). La même idée est exprimée dans une séquence précédente et fait de ce personnage des années 50 l'incarnation d'une tension dialectique entre les notions de vainqueur et de vaincu : « esas ideas que la guerra, la cárcel y los sufrimientos habían asustado hasta conseguir que se escondieran en un refugio secreto y que sólo salieran, como las alimañas, en la soledad de la noche » (*Ibid.*, p. 49). Pourtant, dans la deuxième partie du roman, c'est la désillusion qui fait de don Vicente un vaincu, car il ne croit plus aux idées révolutionnaires qui ont été les siennes et qui ont germé dans l'esprit de sa fille Helena, qu'il veut protéger. Quand il fait disparaître de sa chambre tous les ouvrages ou prospectus qu'il juge compromettants, il reproduit l'attitude que les autorités ont eu envers lui après la guerre : « tenía la impresión de que él ejercía como cirujano por una vez en su vida desde que se acabó la

guerra, y sajava para extirpar el tumor cuando rompió en mil pedazos aquellos papeles » (*Ibid.*, p. 279). Il est vaincu par la peur, même s'il lui reste le désir d'écouter la station de radio de la Pirenaica dans sa solitude. L'absence d'héroïcité du personnage est d'ailleurs clairement exprimée dans le texte quand le narrateur résume le résultat de la guerre : « convertidos no en héroes sino en mendigos » (*Ibid.*, p. 99).

L'héroïsme n'est pas plus présent, dans *La larga marcha*, au sein de la seconde génération, malgré l'implication des jeunes dans l'opposition, que ce soit sur le front ouvrier ou depuis l'université. Quand il s'agit d'évoquer la participation des étudiants à la lutte antifranquiste, les aspirations individuelles et le désir sexuel sont étroitement mêlés et semblent l'emporter sur la dimension idéologique. L'étudiant engagé, que ce soit dans les rangs communistes ou à l'intérieur de groupuscules plus radicaux et dissidents, fait l'objet de portraits sarcastiques et caricaturaux³²³. Certains discours tenus par des étudiants comme Carmelo qui ont lu les grands textes et se sont imprégnés de leurs idées sont, avec la distance temporelle, ridiculisés. Rafael Chirbes, par l'intermédiaire du narrateur, octroie au seul ouvrier du groupe Gregorio une grande clairvoyance face au discours de type marxiste que lui tient Carmelo. Le face à face entre les deux amis (*Ibid.*, p. 332) traduit probablement une évolution du point de vue de l'auteur qui a pu partager l'ingénuité de Carmelo, à l'époque où est censée se dérouler la scène, mais qui, depuis le présent de l'écriture, a conscience de l'utopie exprimée.

Dans *La caída de Madrid*, les opposants étudiants les plus représentés, et dont le narrateur adopte la focalisation, sont ceux issus de classes sociales favorisées : Quini Ricart et Margarita Durán. Dans le cas de Marga, la dimension idéologique a tendance à disparaître au profit des penchants sentimentaux : dans la septième séquence où elle participe au marathon littéraire, les gardes civils envahissent l'amphithéâtre au moment où, justement, elle allait prendre la parole ; puis dans la quatorzième séquence, le narrateur ne s'intéresse plus qu'à sa vie sentimentale et

³²³ *Infra*, p. 54 et p. 114.

reproduit la hiérarchie de ses inclinations amoureuses. Au plus haut de l'échelle, se trouve le professeur Juan Bartos, puis le fils de bourgeois Quini, puis Pedro Macías et enfin Lucas, étudiants issus de familles ouvrières. Ses attractions ou ses rejets sont de type transgressif³²⁴ et liés à sa classe d'origine. La quatorzième séquence rend compte de son obsession pour la relation amoureuse et évacue totalement la sincérité d'un engagement de type politique. D'ailleurs, tout comme c'était le cas de la jeune Teresa de Juan Marsé, le roman laisse entendre que l'appartenance à la classe sociale aura raison de ces velléités de rébellion. En effet, certaines scènes montrent que Marga ne s'émancipe jamais totalement des discours et des valeurs conservatrices défendus par ses parents ; par exemple, lorsqu'elle exige qu'un certain respect soit gardé face à l'agonie de Franco : « Me parece inmoral que estemos aquí haciendo bromas con un viejo que se muere; será un cabrón, lo que queráis, pero ahora ya no es más que un viejo que se muere, y merece respeto » (LCM, p. 102)³²⁵.

De son côté, Quini ne peut pas avoir l'envergure d'un révolutionnaire, conscient qu'il est de la contradiction entre ses intérêts de classe et ce contre quoi il lutte, alors que les gardes civils, d'origine modeste, défendent ce qu'ils ne possèdent pas. L'incapacité de Quini à se situer socialement est bien exprimée dans cette phrase où le narrateur se réfère à l'action des gardes civils qui, pour défendre le patrimoine des bourgeois, s'interposent entre « lo que él no era y lo que él no quería ser » (*Ibid.*, p. 282). C'est une vision de la lutte des classes dans laquelle Quini ne trouve pas sa place, ce qui donne lieu à l'expression d'une crise

³²⁴ Ainsi modère-t-elle son attraction pour Quini (alors qu'elle est encouragée par sa famille) et désire-t-elle Juan Bartos, pour faire un pied de nez aux convenances sociales : « Además esa aquiescencia familiar parecía ahuyentar el sexo, volverlo todo muy formal [...], seguramente era por esa insistencia de la familia para que se fijara en Quini [...] por lo que ella miraba con una intensidad mayor hacia el profesor Bartos, que prometía una relación en la que se conculcaban todos los mandamientos de la ley » (LCM, p. 233).

³²⁵ Il faut peut-être également y voir une certaine humanité du personnage, ce qui le rendrait plus ambigu.

de type existentiel³²⁶ qui semble anticiper un retour prévisible du fils dissident à sa classe d'origine et un probable mariage de raison avec Marga. Quini devient « révélateur » par anticipation de la critique mordante qui envahit *Los viejos amigos*.

Dans ce dernier roman, le désenchantement domine, les personnages sont vieillissants, ils ont perdu toute fraîcheur et toute illusion et ne croient plus en rien. Ils se souviennent de leur jeunesse et des idéaux partagés mais la distance temporelle et le jeu de croisements de regards et de monologues permettent de souligner le manque d'authenticité et discréditent leur lutte. Dans le passé, ils n'ont été que des faussaires. Demetrio Rull se montre critique vis-à-vis de leur action et vis-à-vis de la mémoire collective :

[...] ni héroes ni mártires: héroe es quien acude armado a defender una idea, mártir quien se ofrece voluntariamente y grita en el mercado, en las escaleras del templo o a la puerta del senado cuando entran los orgullosos senadores romanos envueltos en sus togas, para que lo encarcelen, torturen y arrojen a los leones: nada de eso nos ha ocurrido a nosotros, por más que quieran consolarnos con la parafernalia beata de las velitas de colores, las fotos de los muertos, las canciones románticas, y los actos solidarios, todo tan yanki, tan frisco, nada de eso salva, ni cura; quizás resigne a los más ingenuos, no a mí. A mí no me consuela de nada, ni me da ánimos; al revés, me irrita, me hace sentirme miembro de un rebaño bobalicón. (LVA, p. 38)

De même, Juan, le mari de Rita à l'époque du dîner, qui n'a pas participé à ce mouvement de protestation politique et révolutionnaire, invite sa femme à reconsidérer l'action passée, à partir d'un point de vue extérieur : « [Juan] nunca pisó la universidad y los que podíamos permitirnos el lujo de pasarnos el día allí y encima correr delante de los guardias y tirar sillas y pupitres por las ventanas, éramos unos pijos, unos señoritos privilegiados, aunque procediéramos de familias obreras » (*Ibid.*, p. 59-60). Enfin, Carlos repense aux raisons qui l'ont

³²⁶ L'expression de cette crise devient un leit-motiv dans toute la séquence avec les répétitions littérales de la phrase inaugurale : « No ser nada, no querer ser nada » ou ses variantes : « pensaba que no era nada, que no quería ser nada, ni hacer nada, ni pensar en nada » (LCM, p. 281), « porque ni es ni sabe qué ser » (*Ibid.*, p. 285).

poussé à quitter Denia pour Madrid : « En Denia, la vida era demasiado sencilla, una pobreza sin poesía, privada de cualquier atisbo de epopeya » (*Ibid.*, p. 14). Alors que l'exaltation de la révolution est fréquemment exprimée à travers des images de lumière et d'ascension verticale vers des lendemains qui chantent, dans les pensées de Carlos, ce sont des images de descente, de chute, d'obscurité qui dominant comme si l'idéal révolutionnaire avait perdu toute orientation vers le progrès : « Con la revolución elegimos amar el pozo de voluptuosidades tenebrosas » (*Ibid.*, p. 16). Tous ces personnages sont des « héros concaves », des « révélateurs » qui transmettent le sentiment de *desencanto* qui est celui de l'auteur. Dans ce roman, les personnages se divisent en deux grandes catégories : les « fracasados » et les « vencedores » selon la classification proposée par Augusta López Bernasocchi et José Manuel López de Abiada³²⁷. Parmi les seconds, seul Narciso accède au statut de narrateur³²⁸ ; les autres – Guzmán et ses fils, Taboada et Elvira, Alcóllar, Juan Bartos et Ada Dutruel – n'y ont pas droit, ce qui montre le peu d'importance que leur accorde l'auteur, et révèle la distance avec laquelle il les traite³²⁹. Tous, à part Taboada, représentent le monde de la culture si critiqué par Rafael Chirbes. Le rôle de Narciso est donc d'autant plus important qu'il est le seul porte-parole de ce groupe et qu'il semble être troublé et dérangé par l'appel de Pedro, lequel convoque une série de souvenirs indésirables – sa peur, sa lâcheté, le décalage entre ses convictions théoriques et son incapacité pour l'action : « creo que la violencia es el único lenguaje que el régimen entiende, del que se duele, pero que se trata de algo para lo que no estoy capacitado, ni quiero estarlo » (*Ibid.*, p. 69). En outre, grâce aux autres monologues, le lecteur sait en effet

³²⁷ Augusta López Bernasocchi et José Manuel López de Abiada, « "Lo que va de ayer a hoy". Hacia una caracterización de los personajes principales de *Los viejos amigos*, de Rafael Chirbes », in María-Teresa Ibáñez Ehrlich (Éd.), *op. cit.*, p. 116.

³²⁸ Il a, néanmoins, peu la parole, avec un seul monologue, contrairement à tous les autres.

³²⁹ Nathalie Sagnes-Alem qualifie Taboada et Guzmán de « simples locuteurs » pour les distinguer des personnages qui sont narrateurs : « Symboliquement ils sont privés d'un discours autonome et sont donc contraints à s'immiscer dans le discours et le témoignage des autres pour exister. [...] ils deviennent des intrus et même des usurpateurs » (Nathalie Sagnes-Alem, « Formes et enjeux du témoignage dans *Los viejos amigos* de Rafael Chirbes », art. cit.).

que Narciso a été protégé par son milieu familial lors de son incarcération et qu'il s'est comporté en traître avec Amalia. De fait, ce sont les voix des « ratés », ou de ceux qui se considèrent comme tels qui prennent en charge la totalité du récit, ce qui donne un ton très pessimiste au roman et exclut la présence du héros positif.

Eu égard aux formes de discours forgées par la Transition, Rafael Chirbes affirme volontairement une position périphérique qui s'exprime, d'une part, par le biais de la dure critique des tenants de la culture dominante, en particulier les artistes représentés par la figure emblématique de Ada Dutruel, guère différents des artistes officiels des temps de dictature ; d'autre part, l'auteur se tient à l'écart d'une narration canonique, qui relève selon lui de l'épopée ou de l'hagiographie, en excluant de ses récits toute forme de héros positif, privilégiant le héros « concave » qui ne se remarque pas par une attitude exemplaire et qui échappe aux clichés idéologiques ou sociaux. Il se situe à l'opposé du projet de Javier Cercas avec ses *Soldados de Salamina* dont de nombreux critiques ont souligné la dimension héroïque de Miralles³³⁰. Si, théoriquement, différents types de héros peuvent coexister dans un même récit, chez Rafael Chirbes on remarque une absence systématique de héros convexe, ce qui est révélateur, d'après Vincent Jouve, d'un narrateur idéologiquement peu présent :

Nous avons donc quatre types de héros : le champion, le modèle, le cobaye, le révélateur. Les deux premiers sont plutôt du côté de l'énonciateur ; les deux derniers plutôt du côté de l'énonciataire. Le champion et le modèle, dans la mesure où ils s'affirment explicitement comme porteurs de valeurs, supposent en effet un narrateur idéologiquement très présent. Aussi s'inscrivent-ils dans une stratégie

³³⁰ Le chapitre de Ana Luengo consacré à ce roman a, par exemple, pour titre « *Soldados de Salamina* (2001) : La reconstrucción del héroe republicano –a su pesar » (Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria*, op. cit., p. 233-356) ; de son côté, Jean-François Carcelen souligne que « du statut d'anonyme, d'oublié, Miralles passe à celui de héros » (« Axiologie de la mémoire : *Soldados de Salamina* de Javier Cercas », in Francisco Campuzano Carvajal (Éd.), *Transitions politiques et évolutions culturelles*, op. cit., p. 378) ; de mon côté, j'ai proposé de voir en Miralles « l'incarnation de tous les héros sans nom auquel l'histoire ne rend pas hommage » (Catherine Orsini-Saillet, « Du pacte référentiel à la fiction : *Soldados de Salamina* de Javier Cercas », in Jacques Soubeyroux (Dir.), *Le Moi et l'espace*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 259).

militante. Le cobaye et le révélateur, pour leur part, renvoient à des narrateurs plus discrets dont les récits sont moins didactiques que pédagogiques. Loin d'asséner leur vérité au lecteur, ils laissent ce dernier la déduire de lui-même³³¹.

S'il y a un lien entre le type de héros qui domine et le didactisme ou l'absence de didactisme de l'œuvre, il faut donc se demander comment se construit le sens, quelle vérité le texte fait-il émerger, quelle est la part qui revient au lecteur et la part qui revient à une autorité narrative plus ou moins présente pour orienter le lecteur.

3- Contre-discours et vérité(s)

L'importance accordée par Rafael Chirbes à l'écriture fragmentaire a déjà été analysée. Or, ce choix esthétique est aussi moral et philosophique³³² et il implique une réflexion sur la notion de Vérité et sur la construction du sens. Pierre Garrigues rappelle, par exemple, que, déjà aux XVI^e et XVII^e siècles, dans les recueils de maximes, sentences, aphorismes et apophtegmes, « le blanc typographique est la marque du discontinu et la remise en cause de la totalisation du sens » ; il souligne le « problème vertigineux » posé par la « dense brièveté » de ces « éclats de vérité » : « y-a-t-il une vérité, un sens à construire ou reconstruire ? Pourquoi l'ellipse, pourquoi la parataxe, pourquoi un antisystème dont l'efficacité [...] est telle qu'elle risque de devenir un système, une pure gratuité ? »³³³. De son côté, Ralph Heyndels, pour qui le texte discontinu est une « pratique sociolittéraire » qui peut être totalisante sans devenir totalitaire³³⁴, souligne que :

Le texte discontinu fissure, dans l'apparence immédiate de son être organique, les assurances vraisemblables des régimes idéologiques de la plénitude qui a réponse à tout et où tout trouve sa place prédéterminée. Par là, il privilégie toujours la relance du questionnement et excite

³³¹ Vincent Jouve, « Le héros et ses masques », art. cit., p. 254.

³³² « Si la fragmentation est une fatalité, le fragment est un choix : esthétique, moral, philosophique » (Pierre Garrigues, *op. cit.*, p. 27).

³³³ *Ibid.*, p. 77.

³³⁴ Ralph Heyndels, *La pensée fragmentée*, Bruxelles, Pierre Margara Éd., 1985, p. 18.

l'insatisfaction qui, elle, déplace, bouleverse, transforme les modélisations idéologico-textuelles préalables ou différées³³⁵.

Dans quelle mesure les romans de Rafael Chirbes s'érigent-ils en contre-système et donc en contre-discours ? Quels rapports à la vérité supposent-ils ?

a- L'ordre du récit : un antisystème

Comme la plupart des théoriciens du fragment, Françoise Susini-Anastopoulos a souligné que la cible des praticiens du fragment est la « notion de système comme emblème de la continuité »³³⁶ dans la mesure où ce type d'écriture s'élève contre l'enchaînement logique en préférant l'imprévisibilité. Toutefois, elle met en garde contre un risque encouru si « l'attente de l'inattendu se transforme, à chaque niveau, en attente attendue de l'inattendu »³³⁷, c'est-à-dire si la mise en place de l'antisystème se met à faire système. Dans les romans de Rafael Chirbes où la narration est prise en charge par des narrateurs autodiégétiques, l'organisation du récit est dictée par la logique, souvent aléatoire, de la mémoire et, parfois, par les circonstances qui déclenchent l'acte narratif, ce qui implique un va et vient non prévisible entre le présent et le passé. L'ancrage spatio-temporel de l'énonciation et la subjectivité du narrateur rendent alors la structure aléatoire naturelle.

Il en va différemment des romans où les voix et les modes narratifs alternent et dans lesquels une instance nécessairement supérieure est responsable de la juxtaposition des fragments et de l'alternance des voix ou des focalisations. Il faut s'interroger sur le sens de l'ordre créé par cette instance, en particulier dans les romans où la voix narrative semble s'effacer derrière les personnages soit par le recours à la focalisation interne soit par l'utilisation massive du monologue intérieur. Si la juxtaposition de fragments, qui renvoient à des focalisations ou à

³³⁵ *Ibid.*, p. 14.

³³⁶ Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 129.

³³⁷ A. J. Greimas cité par F. Susini-Anastopoulos, *ibid.*, p. 106.

des locuteurs différents, provoque, chez le lecteur, un effet de rupture, celle-ci a tendance à s'amenuiser au cours du roman, malgré le maintien d'un ordre aléatoire, car le lecteur s'habitue au fonctionnement du texte. Cependant, ce dernier ne devient jamais systématique, en particulier dans les deux derniers romans, *La caída de Madrid* et *Los viejos amigos*.

En effet, dans la première partie de *La larga marcha*, où les déliaisons sont plus marquées, rien ne laisse présager de la juxtaposition des fragments, mais au terme des sept premières séquences, le lecteur retrouve toujours les mêmes focalisations³³⁸ ; seul l'ordre est aléatoire. En outre, chacune des histoires familiales est prise en charge par une série de trois ou quatre fragments, ce qui produit au final un certain équilibre rendu, néanmoins, fragile par l'inégale longueur des différentes séquences. En revanche, dans *La caída de Madrid*, si l'effet rupteur est moindre³³⁹, l'ordre d'apparition des différentes focalisations est d'autant plus aléatoire et surprenant qu'un même point de vue n'est jamais repris dans la première partie, et rarement dans la seconde. En outre, les focalisations internes sont plus nombreuses, avec un total de seize, et l'alternance ne fait jamais système car, dès que le lecteur croit être installé dans une habitude de lecture, il est pris à contre-pied. En effet, à la fin du premier fragment, le lecteur fait une expérience de la déstabilisation car, au début de la deuxième séquence, il est brutalement projeté dans la conscience d'un nouveau personnage, présenté comme une possible victime avec la triple référence au bruit d'une arme à feu : « Habían disparado. Aquello había sido un disparo. Había oído el ruido al mismo tiempo seco y atronador de un disparo » (LCM, p. 27). L'identité du personnage focal n'est révélée qu'au bout de quatre pages et rien ne laisse présager le type de relation qui unit les deux premières séquences, construites en totale opposition, puisque le lecteur passe de l'appartement cossu et protecteur de don José Ricart à un terrain

³³⁸ Sauf la séquence 25, dont j'ai analysé la valeur métaphorique et qui unifie la première partie. Voir *infra*, p. 102-103.

³³⁹ En effet, les personnages focaux qui apparaissent progressivement sont intégrés au préalable dans un réseau de liens qui ramène toujours le lecteur vers don José Ricart ou son ami Maxi.

vague des misérables faubourgs proches de la station de métro Aluche. Par la suite, ce changement de focalisation se reproduit au début de chaque nouvelle séquence et le lecteur est invité alternativement à suivre les points de vue de divers personnages : Olga (chapitres 3 et 16), le commissaire Arroyo (chapitre 4), Amelia (chapitre 5), Lurditas (chapitre 6), Lucas (chapitre 7), Elvira (chapitre 8), Lucio (chapitres 9 et 20), Tomás (chapitres 10 et 13), Lina (chapitre 11), Juan Bartos et Ada Dutruel (chapitre 12), Margarita (chapitre 13), Enrique Roda (chapitre 15), Guillermo (chapitre 17), Quini (chapitre 18), Carmen (chapitre 19). Cette option narrative semble s'imposer de façon systématique et peut laisser croire qu'elle finit par plonger le lecteur dans un certain confort, d'autant plus qu'il n'a souvent pas à se demander qui sont les personnages focaux dont les identités sont révélées dès le début des fragments ou dans les premières lignes. Pourtant, périodiquement, certains chapitres rompent avec ce modèle dominant : le septième chapitre a beau s'ouvrir sur le nom de Juan Bartos – « El profesor Juan Bartos tenía una fotografía » (*Ibid.*, p. 90) –, jamais le narrateur n'adopte sa perspective, maintenant donc ses distances avec le personnage et le milieu universitaire ; en revanche dans la même séquence, c'est, contre toute attente, une autre focalisation interne qui est adoptée, celle de Lucas, dont les pensées sont reproduites en discours indirect libre : « las directrices que había recibido Lucas, del pecé [...] eran justamente las contrarias. Había que mantener la calma [...] ¿Quién iba a levantarse? ¿Dónde estaban estas multitudes deseosas de levantarse? » (*Ibid.*, p. 98). À partir de la séquence suivante, de nouveau s'impose le système de la focalisation interne alternée et tour à tour apparaissent de nouveaux points de vue rapidement identifiables.

Le deuxième fragment de la deuxième partie suscite, néanmoins, de nouvelles interrogations, puisqu'il situe l'histoire dans un lieu inconnu et adopte la perspective d'une femme dont l'identité n'est révélée qu'en fin de séquence, Lina. Enfin, les treizième, quinzième et seizième fragments reprennent des focalisations internes déjà adoptées, celles de Tomás, Enrique et Olga, ce qui place

le lecteur dans un système de récurrence, mais rapidement démentie par l'irruption soudaine de nouveaux points de vue non immédiatement identifiables car l'identité des personnages n'est pas initialement explicitée et parce que les perspectives adoptées sont celles de personnages jusque-là très secondaires dans l'histoire : Guillermo Majón et Carmen, la femme du commissaire.

Au terme du roman, en l'absence de tout système, les changements de points de vue sont donc encore capables de désorienter le lecteur. L'enchaînement aléatoire³⁴⁰ qui structure le roman permet un « écart volontaire par rapport à un ordre progressif et strictement logique, obéissant essentiellement au principe de causalité. Toutes ces figures ont en effet en commun d'être « ouvertes » et « égalitaires »³⁴¹. De ce fait, l'absence de hiérarchisation touche à la fois les différents discours et les personnages. La distinction entre personnage principal et personnage secondaire n'existe plus car elle est remise en cause par chaque fragment.

Ce même ordre imprévisible est repris dans *Los viejos amigos* avec l'alternance des différents monologues et cela, de façon d'autant plus troublante que le recours à la première personne gomme les différences de locuteur et le lecteur doit comprendre qui parle à partir des indices disséminés dans le texte. En outre, chacun des personnages narrateurs prend en charge un nombre de séquences variable : Carlos, quatre ; Pedro, trois ; Demetrio, Rita et Amalia, deux, et Narciso, une. Quand, pour la première fois, le lecteur retrouve un locuteur déjà connu (Carlos dans la sixième séquence) et qu'il peut croire (comme c'est le cas dans *La*

³⁴⁰ Dire que l'ordre est aléatoire ne signifie pas pour autant qu'il ne soit pas signifiant. Dans *La caída de Madrid*, par exemple, c'est le point de vue de don José Ricart qui ouvre le roman : ce personnage de patriarche est fondamental puisque tout le roman tourne autour de la célébration de son anniversaire troublée par l'agonie du *Caudillo*. Or, son point de vue ne sera jamais repris par la suite, comme pour signifier que l'aube du 19 novembre 1975 se lève sur un monde en train de disparaître. José Ricart ne fera pas partie des acteurs de la Transition contrairement aux générations suivantes ; il est donc révélateur que la deuxième partie s'ouvre avec le point de vue de Tomás Ricart, fils de don José, et que les deux parties se terminent avec la perspective de Lucio qui, à la fin du roman, se trouve devant la porte close de Taboada, symbole de l'exclusion dont il sera victime pendant la Transition.

³⁴¹ Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 150.

larga marcha) qu'il a fait le tour des différentes voix narratives, il est confronté, d'abord, à un fragment qui revendique explicitement, par le recours à l'italique et le changement de voix narrative, un statut différent ; puis, à une nouvelle voix, celle d'Amalia. En outre, à la fin de chacune des séquences, rien ne permet d'anticiper quelle voix va se faire entendre dans le fragment suivant.

Quand la responsabilité de l'ordre du récit incombe à une instance supérieure, c'est-à-dire quand une voix narrative homodiégétique n'en a pas la charge exclusive, le mode aléatoire évite que les récits tombent dans une logique de système. Le lecteur n'est donc pas sous l'emprise d'une structure qui deviendrait totalitaire et doit accepter de suivre une forme de logique qui lui échappe, dans laquelle les différents fragments ne sont pas hiérarchisés, ce qui est rendu possible par le recours aux disjonctions et au multiperspectivisme. Comme l'affirme Françoise Susini-Anastopoulos, « [...] du fait qu'elle consent à s'interrompre constamment, l'écriture discontinue serait également une écriture de l'accueil et de l'échange, intégrant le dialogue à égalité des voix, loin de la réception pieuse et unilatérale imposée par le système »³⁴². Cette polyphonie permet à l'auteur de produire un discours pluriel qui s'élève contre toute forme de discours dominant nécessairement univoque. Tous les personnages ont droit à la parole, octroyant au lecteur la possibilité de confronter les points de vue et d'élaborer librement sa propre version. Grâce à cette diversité, il accède à une possible connaissance, à une possible « vérité » faite de multitudes de vérités, comme autant de versions et de points de vue :

La séquence textuelle isolée, même intégrée dans un ensemble, vient briser l'absolutisme des principes de la connaissance, afin que soit respectée la structure profondément dialogique de la pensée qui, lorsqu'elle est authentique, procède au sein de structures d'échange infiniment démultipliées. D'autre part, disent les fragmentaires, la clôture systématique peut mettre en péril la connaissance elle-même, dont l'objet, mal appréhendé, trop lourdement, de trop haut et de trop loin, tel un simple prétexte, resterait finalement incompris. En d'autres

³⁴² *Ibid.*, p. 148.

termes, systématiser n'est pas comprendre, car rien ne vaut le coup de sonde focal du fragment pour toucher, comme par intuition immédiate le vif de l'objet³⁴³.

Le lecteur doit finalement se frayer un chemin parmi les multiples versions proposées pour accéder au sens.

Si l'on considère la catégorie du personnage, la conséquence du multiperspectivisme est que celui-ci se construit à la croisée de différents points de vue, ce qui permet souvent d'en révéler l'ambiguïté et de montrer que le lecteur est constamment invité à réviser ses jugements.

b- Le personnage à la croisée des perspectives

Le multiperspectivisme invite, d'une part, à considérer un même personnage suivant plusieurs points de vue, ce qui évite toute construction manichéenne basée sur des clichés, au profit de la complexité humaine ; et, d'autre part, il permet de varier les approches du même événement. C'est dans *La caída de Madrid* que le procédé est le plus abouti même s'il s'était déjà mis en place dans *La larga marcha*.

Un personnage comme Guillermo, dans *La caída de Madrid*, est, par exemple, sujet à des interprétations différentes ce qui rend compte d'une grande ambiguïté : il apparaît d'abord dans les séquences 2 et 15, comme l'un des deux policiers qui ont participé à l'arrestation d'Enrique Roda et l'ont conduit à sa cellule dans la Finca. Il fait figure de brute, depuis la perspective du prisonnier, grâce à un discours intérieur qui joue sur le *pathos* et cherche à éveiller la compassion du lecteur qui partage la souffrance physique puis morale d'Enrique : « Dolor en la cabeza, en el pecho, en las canillas, en los tobillos. Y voces. Estaban pisoteándolo. Le daban patadas, lo levantaban con el pie, caía de nuevo y recibía otra vez las patadas » (LCM, p. 30-31). Guillermo est également présenté par l'intermédiaire du jugement du commissaire qui le considère comme le meilleur agent de la

³⁴³ *Ibid.*, p. 148-149.

Brigade politico-sociale. Dans cette quatrième séquence, l'insertion de quelques phrases ou pensées, énoncées en discours direct et attribuées à Guillermo³⁴⁴, tout comme le récit de sa participation au maquillage d'un meurtre en mort naturelle, en font un agent consciencieux, convaincu et docile, disposé à accomplir toutes les atrocités nécessaires pour se mettre au service du régime. Le roman propose donc une image qui renvoie au cliché de la police politique. Pourtant, le lecteur est amené à nuancer son jugement quand la perspective de Guillermo est adoptée pour révéler le conflit intérieur du personnage, ses doutes et donc une certaine humanité, à l'heure où il sait qu'il va devoir exécuter Enrique Roda. Au début de la dix-septième séquence, le narrateur dévoile les réactions de Guillermo face au spectacle d'un chat qui joue avec un moineau auquel il a arraché la tête ; les précisions macabres³⁴⁵ suggèrent une scène de torture, ce qui est corroboré par le souvenir d'Enrique Roda qu'elles éveillent dans l'esprit de Guillermo, grâce à l'analogie entre les ailes mutilées et la privation de liberté : « las alas mutiladas, las plumas le habían traído el nombre del preso, Enrique Roda, y había sentido deseos de vomitar » (*Ibid.*, p. 264) ; « lo que ocurriría esa noche con Enrique Roda. El gato se come al pájaro » (*Ibid.*, p. 270). Les détails de la scène permettent d'interpréter la figure du prédateur, le chat, de plusieurs façons : Guillermo se sent dans le rôle du félin – « Cabrón de gato, pensó, y se sintió como un cabrón él » (*Ibid.*, p. 271), mais Maximino Arroyo³⁴⁶ et même la figure de Franco³⁴⁷ entrent également en relation

³⁴⁴ « Comisario, un rojo menos » (LCM, p. 48), « primero enseñas el palo y luego les metes la zanahoria en la boca » (*Ibid.*, p. 56).

³⁴⁵ « jugaba con la cabeza de un pájaro, y también advirtió que al lado estaban las puntas de las alas del animal, que eran pardas, un gorrión, y había algunas plumas esparcidas encima de los baldosines. Hasta le pareció distinguir una mancha de sangre al extremo de los pedazos de ala » (*Ibid.*, p. 264).

³⁴⁶ Le chat s'appelle Mini, ce qui crée un jeu d'écho avec le diminutif du commissaire, Maxi, ou amène à le considérer comme un prolongement de Maxi – Maxi/mino –, le chat devenant un chef de police miniature, et cela, d'autant plus que l'expression « mino, mino » sert aussi, en Espagne, à appeler un chat dont on ne connaît pas le nom.

³⁴⁷ Le chat appartient à la fiancée de Guillermo prénommée Carmen, tout comme la femme du commissaire, ce qui, dans le contexte, peut renvoyer à la figure de Carmen Polo, femme de Franco. Cette interprétation du prénom est validée également par l'obsession de Carmen, présentée comme la traditionnelle femme au foyer, pour l'ordre.

avec l'animal. C'est donc, métaphoriquement, une chaîne répressive qui se constitue autour du chat, qui fait aller de l'autorité suprême aux plus modestes exécutants. Or, cette répression sanglante et le calme naturel de Carmen donnent la nausée à Guillermo, qui entre dans une attitude de rébellion³⁴⁸ contre un ordre³⁴⁹ qu'il qualifie de « porquería que lo impregnaba todo por dentro. [...] un silencioso cáncer que ha minado un cuerpo por dentro » (*Ibid.*, p. 266). La vue de la scène du chat lui renvoie une image de lui-même qui lui fait horreur, alors que dans les autres fragments, à travers les autres perspectives, il semblait être maître de toutes les situations et de ses convictions. Il prend également conscience, en ces dernières heures du franquisme, de la possible réversibilité de la situation, que les bourreaux d'un jour sont peut-être les victimes du lendemain, comme le craint Maximino en imaginant un futur calqué sur la situation des membres de la PIDE portugaise après la Révolution des Œillets. Guillermo se sent alors fragile comme le moineau : « recordando la cabeza del pájaro entre las patas del gato, se sentía frágil, [...] era como si también a él pudieran dejarlo tumbado [...] con un tiro en la nuca y tres letras pintadas con spray sobre la espalda. A lo mejor en vez de ATE esas letras dirían ETA, pero él estaría igual, allí, muerto y caído » (*Ibid.*, p. 275). Le palindrome que forment les sigles ATE et ETA souligne la facilité avec laquelle la situation peut se renverser.

Des analyses menées sur d'autres personnages pourraient révéler la même ambiguïté ou la même réversibilité des situations. Don José Ricart se sent, par exemple, abandonné par sa femme, atteinte par la maladie d'Alzheimer, et l' imagine nageant dans une forme de bonheur : « Amelia lo había dejado solo. A lo mejor, ella era feliz vagando por los pasillos de la casa » (*Ibid.*, p. 26) ; alors que le

³⁴⁸ Sa volonté délibérée de mettre ses pieds sur le couvre-lit est pour lui un acte de rébellion : « era como ir contra aquellos dos intrusos que estaban en su casa y que se habían convertido en cómplices para ponerse en contra de él » (*Ibid.*, p. 266).

³⁴⁹ L'ordre est associé à Carmen, présentée comme une femme naturellement autoritaire, de façon très explicite, ce qui appuie l'idée que son prénom n'a pas pu être choisi au hasard parmi les prénoms les plus traditionnels : « desde que Carmen vivía con él, el piso estaba más limpio y ordenado [...]. Carmen había puesto orden » (*Ibid.*) ; « el orden había ido asfixiándolo poco a poco » (*Ibid.*, p. 270).

fragment qui adopte la focalisation d'Amelia (5) révèle sa propre solitude et une grande souffrance exprimée par l'évocation de souvenirs d'enfance emplis de froid, de douleur, de peurs, de larmes, et par le souvenir de la mort de son fils. En outre, Tomás dévoile ensuite les tourments causés par les infidélités de son mari, don José (II, 13). Finalement, la maladie d'Amelia peut apparaître comme une forme de refuge pour un personnage qui cherche à se couper d'une réalité insupportable. Il devient difficile d'accepter la position de victime de don José : « Amelia lo había dejado solo » (*Ibid.*). De même, Carmen a beau être la femme du chef de la Brigade Politico-sociale et porter le même nom que la femme de Franco, elle occupe, néanmoins, une position de victime, de femme qui souffre de la brutalité de son mari, comme le révèle l'avant-dernier fragment du roman.

La juxtaposition de fragments et de points de vue qui proposent des interprétations parfois divergentes souligne le rôle concédé au lecteur qui doit accepter une coopération active afin d'accéder à un sens pas toujours immédiat et transparent. La construction narrative des textes qui alternent des points de vue variés, parfois opposés, oblige le lecteur à construire le sens à partir de la confrontation des perspectives³⁵⁰ et en fonction des relations qui se nouent entre le système des personnages et le système de sympathie³⁵¹. Les stratégies narratives, internes au texte, révèlent donc, du point de vue de la réception, l'image du lecteur postulée par les textes chirbiens – un lecteur qui accepte le paradoxe formulé par Vincent Jouve : « participer au monde du texte (en s'y impliquant affectivement) n'empêche pas le lecteur de tenir le texte à distance (en le considérant comme un objet à interpréter) »³⁵².

³⁵⁰ Ce qui est la base de l'acte de lecture comme l'a montré Wolfgang Iser dans un des ouvrages fondateurs des théories de la réception (Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985 (première édition en 1976).

³⁵¹ « [...] toute perception par le lecteur d'une contradiction entre le système des personnages et le système de sympathie, l'oblige à réévaluer le sens du roman » (Vincent Jouve, « Le lecteur et la construction du sens », in Louise Benat-Tachot et Jean Vilar, *La question du lecteur*, XXXIe Congrès de la Société des Hispanistes Français, Presses Universitaires de Marne-la-Vallée, 2004, p. 96).

³⁵² *Ibid.*

c- *L'autorité narrative*

À partir de cette constatation, à savoir que le lecteur est constamment mis face à des versions lacunaires ou contradictoires, non hiérarchisées, invitant à la re-lecture, il est tentant de voir, dans les romans de Rafael Chirbes, une projection de ce que Nelly Wolf a appelé « le roman comme démocratie »³⁵³. Ce roman se présenterait comme une analogie de la démocratie, car, comme elle, il aurait pour base « des procédures contractuelles, un postulat égalitaire, une disposition conflictuelle ou propension au débat »³⁵⁴. Je m'intéresserai particulièrement à ses analyses portant sur l'autorité narrative, écrites dans le sillage de celles de Susan R. Suleiman sur le roman à thèse³⁵⁵. Pour Nelly Wolf, la démocratie interne au roman se met en place si « l'autorité sur le texte fait l'objet de subtiles négociations entre lecteur et narrateur, tandis qu'idéologies, valeurs et discours sont la matière d'une évaluation ambiguë »³⁵⁶. Il me semble justement qu'une poétique de l'ambiguïté pourrait être la clé de voûte d'une grande partie des romans de Rafael Chirbes, ce qui, *a priori*, n'est guère en adéquation avec la tradition réaliste dont l'auteur valencien se réclame l'héritier ; en effet, Nelly Wolf définit le romancier réaliste comme « celui qui assume le monde pour le lecteur, à la manière du pédagogue dont parle Hannah Arendt. Le romancier réaliste se pose imaginativement en instituteur de la démocratie »³⁵⁷. Une étude de l'instance narrative dans les différents romans peut révéler comment Rafael Chirbes combine une certaine autorité narrative avec le besoin d'une coopération de la part du lecteur.

³⁵³ Nelly Wolf, *Le roman de la démocratie*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2003.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 6.

³⁵⁵ Susan R. Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1985.

³⁵⁶ Nelly Wolf, *op. cit.*, p. 6-7.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 82.

- Les récits autodiégétiques

Il faut d'abord distinguer les romans autodiégétiques des romans hétérodiégétiques. Dans le premier cas, le recours à la première personne est une mesure de type autoritaire, puisque le narrateur, bien qu'ayant un point de vue naturellement limité, impose une version de l'histoire. Il est le maître incontestable du récit mais « le point de vue condamne le récit à la fragilité et aux limites étroites du témoignage individuel »³⁵⁸ :

Grâce à la première personne qui unit étroitement le narrateur et le personnage narré, tout le roman bascule donc pour s'ordonner autour d'un moi central et dominateur, à la fois tout-puissant puisqu'il soumet le monde à sa propre expérience, et pourtant limité dans sa vision, puisqu'il doit renoncer à l'omniscience de l'auteur pour se borner à sa seule perspective de narrateur inclus dans l'univers qu'il raconte³⁵⁹.

Or, dans les auto-récits chirbiens, cette première personne est souvent défaillante ou émane d'un personnage indigne de confiance ou peu clairvoyant, ce qui provoque chez le lecteur un sentiment de doute.

Cela est particulièrement visible dès le premier roman, *Mimoun*, car les caractéristiques de Manuel en font un personnage problématique : tout d'abord le lecteur ignore les raisons qui l'ont poussé à quitter l'Espagne et son passé reste toujours dans l'ombre ; ensuite, ses repères sont souvent brouillés par la consommation de drogue et d'alcool. Mais l'aspect équivoque est surtout reflété à travers ses relations amoureuses et/ou sexuelles qui oscillent entre l'homo et l'hétérosexualité. Le mystère emplit le roman et place le lecteur dans une position inconfortable qui traduit les sentiments d'incompréhension et les problèmes identitaires d'un personnage cyclothymique, en terre inconnue, qui vit une expérience proche de celle de l'exil³⁶⁰. La narration est située dans un temps postérieur, mais le narrateur adopte toujours les limites de la compréhension du

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 140.

³⁵⁹ Nelly Wolf cite Jean Rousset, *Ibid.*

³⁶⁰ Ces aspects ont été développés dans Catherine Orsini-Saillet, « Espace et crise identitaire : *Mimoun* de Rafael Chirbes », art. cit.

personnage qu'il a été à Mimoun ; la distance temporelle imprécise qui le sépare des faits n'a apporté aucun discernement supplémentaire. Le recours à la première personne invite alors le lecteur à déchiffrer un espace inconnu et mystérieux, ce qui exclut l'imposition d'un savoir préétabli, que le narrateur ne possède pas, ou encore « la reconnaissance d'une vérité qui a disparu de l'horizon du sujet sans repère »³⁶¹. Même les personnages qui pourraient être dépositaires d'une certaine autorité ou d'un savoir incontesté sont des personnages troubles, qui renforcent l'équivoque, en particulier le policier Driss qui donne une image du pouvoir totalement dégradée.

La conception de *La buena letra* et de *Los disparos del cazador* comme un diptyque inclut la relativisation du point de vue du narrateur, mais dans le second, les caractéristiques de Carlos Císcar le rendent également peu fiable : comment un homme qui a changé de camp pendant la guerre pour des questions de profit, qui est, en outre, infidèle et menteur, pourrait-il devenir digne de confiance en tant que narrateur ? Même si, dans la simulation d'autobiographie que sont ces romans autodiégétiques, « l'emploi de la première personne a la valeur d'un engagement de sincérité et de véracité de la part du narrateur-personnage »³⁶², dans *Los disparos del cazador*, l'inclusion, dans le récit, des carnets de Manuel – où le fils qualifie son père de « mezquino hasta el final » (LDC, p. 59) – met cet engagement en doute.

Contrairement au cas de *Mimoun*, où la distance entre le « je-narrant » et le « je-narré » est peu représentée, cette différence est accentuée dans *La buena letra* et *los disparos del cazador* car les narrateurs entreprennent leur récit en fin de vie et émaillent leur narration de réflexions sur le passé, faites à la lumière de leur connaissance du présent. Néanmoins, leur position n'est jamais proche de celle d'un narrateur omniscient, contrairement à ce que disent Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino de ce type de narration :

³⁶¹ Nathalie Sagnes-Alem, « *Mimoun* de Rafael Chirbes : "Je est un autre" », art. cit., p. 406-407.

³⁶² Jean Molino, Raphaël Lafhail-Molino, *op. cit.*, p. 130.

Le point de vue du « je-narrant » est en général maintenu séparé de celui du « je-narré » ; le premier n'intervient que pour commenter les actions du second. Sa position par rapport au personnage est donc, à certains égards, proche de celle d'un narrateur omniscient dans un récit en troisième personne³⁶³.

Ana met, bien au contraire, l'accent sur les failles de sa connaissance ou de sa compréhension en multipliant les expressions qui traduisent ses doutes au moment de l'énonciation et sa quête d'un sens à construire à travers le récit ; la quatrième séquence est particulièrement éloquente :

Aunque no sé por qué empiezo hablándote de ella [...]. Tal vez sólo sea porque, al hablar me viene la memoria, una memoria enferma y sin esperanza. [...]. Sé que los busco a ellos. [...] intento recordar cómo eran [...]. Persigo los nombres [...] me esfuerzo por saber [...]. No consigo completar los huecos [...]. Cuando ella viene a verme, y ya te digo que no sé por qué, necesito sentir el recuerdo del miedo, a lo mejor porque fue más limpio. [...] Sólo que quisiera entenderme yo misma, entenderlos a todos ellos, a los que ya no están. (LBL, p. 22-23)

Elle s'avoue également à elle-même, tout en la révélant à son fils, une partie intime et secrète de sa vie amoureuse : son attirance pour Antonio qui le lui rend bien. Son récit met donc à nu une nouvelle faille, apparemment insoupçonnée de l'entourage.

L'interpellation d'un narrataire longtemps anonyme peut être un signe adressé indirectement au lecteur empirique virtuel, si l'on suit le raisonnement de Nelly Wolf :

[...] le narrateur à la première personne émergeant d'un personnel romanesque raréfié transforme le lecteur en partenaire d'un pacte à deux. La pseudo-incarnation du narrateur dans un univers romanesque abstrait libère en effet l'acte de lecture de l'abstraction du contrat. S'il est vrai que tout récit construit son narrataire, alors le « je » du narrateur implique un « tu » et constitue le narrataire en co-énonciateur à travers lequel le lecteur empirique est interpellé et sa figure évoquée³⁶⁴.

³⁶³ *Ibid.*, p. 132.

³⁶⁴ Nelly Wolf, *op. cit.*, p. 143.

Dans *La buena letra*, le destinataire du récit coïncide avec une figure de narrataire intradiégétique mais elle est, dans un premier temps, uniquement représentée par l'utilisation répétée de la deuxième personne, et le narrataire ne sera explicitement désigné comme étant le fils de la narratrice que tardivement, dans la quarante-troisième séquence (LBL, p. 124). Cet anonymat longtemps maintenu, fait que le lecteur peut se sentir impliqué, apostrophé, invité à reconstruire ce sens qui souvent semble échapper à Ana, comme le révèlent les très nombreux emplois du verbe « saber » à la forme négative et au présent³⁶⁵, qui dominant malgré l'expression, moins fréquente, du savoir. La quête du sens est donc autant celle du lecteur que celle d'Ana pour son fils.

Dans *Los disparos del cazador*, Carlos, quant à lui, assène beaucoup plus de vérités, multipliant les sentences formulées au présent gnomique³⁶⁶, affirmant donc son interprétation du passé et sa volonté d'imposer une vérité, par le biais d'un récit ordonné, en accord avec le camp idéologique que représente le personnage. Toutefois, de nombreux doutes subsistent, plutôt d'ordre existentiel, liés à la vieillesse, ou encore à Ramón, personnage assez énigmatique depuis les limites de la perspective du narrateur autodiégétique. Certaines interrogations portent également sur le destinataire du récit. Le texte invite, finalement, le lecteur à réévaluer le personnage de Carlos en fonction de l'échec personnel que celui-ci est en train de laisser apparaître, à reconsidérer le topique de l'opportuniste, prêt à tout pour s'enrichir, au mépris des valeurs humaines. Comme l'a dit Marie-Linda

³⁶⁵ Par exemple : p. 19, 22, 23, 34, 41, 49, 76-77, 91, 106, 135, 151, 155. À cette expression du « no saber », il faut ajouter de nombreuses variantes comme « no estoy segura » (p. 74), « creo que » (*Ibid.*, p. 61, 75, 85, 98, 111, 125, 128, réitéré trois fois dans cette même page, 132, 143), « me pregunto de qué nos valió » (*Ibid.*, p. 91), « no me explico cómo » (*Ibid.*, p. 92), « pienso que tal vez » (*Ibid.*, p. 101), « a veces me ha dado por pensar » (*Ibid.*, p. 105) etc.

³⁶⁶ Quelques exemples : « un viejo toma actitudes [...] que lo humillan » (LDC, p. 8-9) ; « el universo forma una unidad... » (*Ibid.*, p. 36) ; « uno pierde facultades pero también espacios » ; (*Ibid.*, p. 41) ; « los recuerdos tienen un orden » (*Ibid.*, p. 45) ; « el dinero hace nacer la admiración » (*Ibid.*, p. 75) ; « uno se ensucia para evitarles a los hijos que tengan que hacerlo » (*Ibid.*, p. 108) ; « sí, es cierto, las fotografías guardan [...] un rescoldo de calor » (*Ibid.*, p. 133). Pour Vincent Jouve, l'autorité énonciative explicite passe, en partie, par l'utilisation de maximes intemporelles (*Poétique des valeurs*, op. cit., p. 93).

Ortega, « grâce à la première personne, Rafael Chirbes confronte le lecteur directement à ce chasseur, et dès lors, à lui de mesurer les constructions fallacieuses et les stratégies élaborées par celui qui se présente comme une victime »³⁶⁷ ; il ne faut pas que cette mauvaise foi évidente du narrateur occulte les sentiments qui le rendent parfois profondément humain, en particulier quand il est question de sa fille et de la douleur qu'a provoquée sa mort :

Y digo, « mi pobre Julia », y no sé si es mía o les pertenece a ellos. Sé que aún después de muerta la quiero, pero también me gustaría saber que no tengo que perdonarla, y de eso no consigo cerciorarme. Me duele el espejo de su inocencia en el que me miro y me descubro engañado. No, la verdad es que nunca imaginé que me ocultase nada. (LDC, p. 109)

Il apparaît donc que, dans les romans à la première personne, les déficiences du narrateur renforcent la tâche assignée au lecteur.

- L'hétérogénéité narrative

Dans les romans où les voix et les modes narratifs alternent, la juxtaposition des points de vue implique une relativisation des versions des événements proposés ; mais cette organisation narrative suppose également la présence d'une instance nécessairement supérieure, responsable de la juxtaposition des fragments et de l'alternance des voix ou des focalisations.

Dans les romans où la première personne reste très présente (*En la lucha final* et *Los viejos amigos*), il faut distinguer cette instance des voix narratives autodiégétiques car elle les dépasse, en renvoyant plutôt à une présence auctoriale, à ce que Vincent Jouve appelle « l'auteur impliqué » – reprenant une terminologie empruntée à W. Booth (*implied author*)³⁶⁸ – considéré comme plus fiable que le narrateur : « l'auteur impliqué est [...] une instance plus fiable que le

³⁶⁷ Marie-Linda Ortega, « L'écriture en Je : écriture à la première personne de fiction », in Annie Bussière-Perrin (Coord), *op. cit.*, p. 112.

³⁶⁸ « [...] il est désormais admis que plusieurs voix se font entendre dans le récit. Le problème est de savoir s'il existe une voix surplombante, coiffant les autres et qui fasse autorité » (Vincent Jouve, « Qui parle dans le récit ? », in Jean-Louis Brau (Éd.), *La voix narrative*, Vol. 2, *Cahiers de narratologie*, n° 10, Nice, Publications de la faculté de Lettres, Arts, Sciences humaines, 2001, p. 75).

narrateur : c'est lui qui décide du degré de confiance à accorder à l'instance narrative. Quand un narrateur apparaît comme douteux, c'est toujours par rapport aux normes d'un auteur impliqué »³⁶⁹.

Si, dans les premiers romans, la narration autodiégétique domine largement, il en est un, néanmoins, qui privilégie déjà le mélange des voix : *En la lucha final*. Le texte se divise en quatre parties quantitativement très inégales, narrativement hétérogènes et composées de séquences qui affichent des statuts différents : les unes sont numérotées sans êtres séparées par un saut de page³⁷⁰ (vingt-sept dans la première partie, douze dans la seconde, sept dans la troisième et deux dans l'épilogue) ; les autres sont introduites par le nom du personnage qui devient narrateur intradiégétique ; enfin, certaines se détachent grâce à l'utilisation de l'italique. Pourtant, au terme du récit, il semble bien que le roman garde une certaine unité qui renvoie au narrateur extradiégétique : dès les premières séquences, celui-ci se présente, en effet, comme un auteur qui écrit l'histoire d'un groupe d'amis auquel appartient Amelia, avec qui il entretient une relation amoureuse : « esa misma noche empecé a escribir esta historia » (ELF, p. 15). Il déclare également avoir été lecteur d'une partie du journal écrit par Ricardo à Madrid – « he leído –y tengo en mi poder– parte del diario que escribió a su regreso a Madrid » (*Ibid.*, p. 22) –, ce qui justifie l'inclusion du journal au début de la seconde partie et en fait un récit enchâssé. Dans les séquences AMELIA et RICARDO qui clôturent la première partie, les deux narrateurs personnels s'adressent à un interlocuteur précis. Il s'agit, en toute logique, du narrateur initial, devenu narrataire, et qui recueille des informations pour écrire son histoire. Le fragment d'Amelia semble être une bribe de conversation entre les deux

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 83. Cette voix qui fait autorité se laisse entendre, d'après Vincent Jouve, à la fois dans les romans à la première personne et dans les romans à la troisième personne : dans le premier cas, « il est nécessaire de postuler une instance qui met en scène et évalue [le narrateur] », « le second cas est celui des récits à la troisième personne qui présentent un narrateur visiblement peu fiable ou déficient » (Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p. 90 et p. 91).

³⁷⁰ Sauf entre la première et la seconde séquence de la deuxième partie, ce qui accentue la rupture entre la fin du journal de Ricardo et le retour au récit homodiégétique.

amants, son discours se présentant comme réponse à des questions qui s'y inscrivent en creux : « No. No éramos felices. [...] Pero es ridículo que te empeñes en plantear las cosas en términos de felicidad o infelicidad. [...] ¿De qué otra cosa puede hablarse? ¿Qué más hay? No. No voy a hablarte más de Ricardo. No tengo ganas de recordar lo que ocurrió aquella noche en su casa. Para qué insistes » (*Ibid.*, 103). La même deuxième personne se retrouve dans la séquence RICARDO : « las otras no podía dejárselas, por las razones que ahora sabes » (*Ibid.*, p. 106). Cette logique narrative nuance l'hétérogénéité apparente des voix puisque le narrateur extradiégétique est la représentation d'une présence auctoriale dans la fiction qui souligne la nécessaire pluralité des sources et des points de vue pour l'élaboration d'une histoire. L'épilogue, dont les séquences se distinguent par l'utilisation de l'italique, peut alors être considéré comme l'aboutissement du projet d'écriture par le narrateur initial dont la présence s'efface pour donner lieu à une narration impersonnelle. Le contenu de la séquence finale de la partie précédente invite à cette interprétation puisque le narrateur s'y représente comme un auteur en pleine créativité :

He matado las primeras horas de la noche volviendo a revisar este desorden de papeles. Me parece difícil darles forma y, al mismo tiempo, curiosamente, sé que la forma es lo único que puede salvarlos a ellos y salvarme a mí de ellos. Porque siento que, a lo largo de todos estos meses, mientras los escribía, se evaporaba algo de mí mismo que he perseguido, algo que nunca debería haber dejado escapar. (*Ibid.*, p. 183-184)

Ce passage annonce toute une poétique et souligne la nécessaire pluralité des voix dans tout acte narratif. Chaque histoire est infinie, car elle peut toujours être complétée ou redéfinie par l'introduction d'un nouveau point de vue. L'image classique de la tapisserie et du tissage affirme la dimension métatextuelle de ce fragment :

[...] he pensado que pasado mañana tendré que entrevistarme con Tomás Beltrán y en que quizás él venga a enredar aún más los hilos de este tapiz que he creído tejer con lo que los otros me han ido contando. Y

he tenido la certeza de que también yo me veré obligado a acabar contándole mi parte de trama a otro, a alguien que tenga la inocencia de mentirse suficientemente para creerse sabio tejedor durante algún tiempo: un iluso, o un impostor. (*Ibid.*, p. 183)

La narration est le résultat d'un croisement de récits transmis ; l'auteur-narrateur est désigné comme un imposteur, c'est-à-dire comme une instance peu fiable, ce qui met en question son autorité et invite le lecteur à être décrypteur.

Dans *Los viejos amigos*, la première personne revient en force, avec la juxtaposition des différents monologues. L'alternance des locuteurs non identifiés par l'instance supérieure, celle qui assume la fonction de régie, et l'imprévisibilité absolue du retour d'un locuteur ne lui octroient aucune vision surplombante. Les limites de perspective impliquées par le recours à la première personne sont élargies grâce à la multiplication des locuteurs, mais la juxtaposition des monologues renforce la solitude dans laquelle sont enfermés tous les personnages. La structure du roman suggère que « los viejos amigos » n'ont plus guère de liens : ils ne sont réunis que parce qu'ils ont partagé un même passé et pourtant ils n'en partagent plus la mémoire. Bien qu'ayant vécu ensemble une étape importante de leur vie, leurs souvenirs sont divergents. Les différents locuteurs représentent aussi ceux qui gardent le droit à la parole sans avoir besoin de la médiation d'un narrateur. L'accès direct à l'intériorité du personnage justifie le rythme souvent haché, la brièveté des phrases, le fréquent recours à la phrase nominale et à la parataxe. Ces procédés mettent en scène des discours déconstruits, à l'image de la désorientation des protagonistes, des discours intérieurs parfois contradictoires, qui n'ont d'autres destinataires intradiégétiques que le locuteur lui-même ou des personnages absents :

Pienso, no verlo más [a Pablo], y me entristezco, y, sin embargo, tengo miedo de volverlo a ver el lunes que viene, de seguir conociéndolo, de conocerlo aún más, porque ese conocimiento hace crecer la tristeza de saber que tengo que perderlo, perder un libro que habías empezado a leer y que te gustaba. Hablar con él, deseo de hablar con él y miedo de hablar con él. Deseo de leerlo y miedo de leerlo. (Demetrio, LVA, p. 152)

Nada, abulia, quién puede tener fuerzas para durar así, para sobrevivir así, para ver pasar los días sin esperar nada, nada, mecánica, parar, retener, oponerse, no saber lo que es el bien, pero saber lo que es el mal, porque el mal está por todas partes y te envenena la vista, la mirada te envenena y eso pesa [...]. (Carlos, LVA, p. 176)

Piensas, ir a Sweet Mambo, elegir, buscar con la vista y luego palpar en la barra, carne, carne humana, tierna y rosada, ah, ah, y al final me corro, y bien, correcto, hasta que salgo de nuevo a la fría noche de Madrid, y ahí, otra vez, hálito, niebla, follar no levanta las nubes, no las esparce, ni las difumina, follar no aclara nada, si acaso, oscurece, enturbia, añade nuevas nubes, nuevos lienzos de niebla. (Pedro, LVA, p. 212)

Ces formes de discours font disparaître la figure d'un narrateur supérieur. Celui-ci se voit réduit à la seule fonction de régie, laissant le lecteur face à des personnages isolés, enfermés dans le ressassement de leur échec personnel et dans leur solitude, dans leur contradiction, qui produisent ce que j'ai appelé un concert de voix dissonantes. Cette option narrative répond à un projet clairement énoncé par Rafael Chirbes qui justifie ce choix d'une succession de monologues en le reliant à « una época de dispersión: esa gente vive sola y va a morir sola. No hay un *superyo* moral que organice todo eso. Ni siquiera me valían los diálogos, porque no hay un proyecto común »³⁷¹.

La larga marcha et *La caída de Madrid* sont les deux romans où Rafael Chirbes utilise la forme du narrateur non-personnel et où il a recours à des jeux de focalisations variables, ce qui implique, *a priori*, une forte présence de la voix narrative. Celle-ci laisse apparaître effectivement son omniscience, en particulier dans *La larga marcha*, lorsqu'elle renvoie directement à l'organisation du récit : « pero volviendo a aquella tarde en que los dos se marcharon » (LLM, p. 225) ; ou encore lorsqu'elle sort de la focalisation interne qui, par ailleurs, domine largement : « Raúl no sabía si Antonio se hizo primero socio de Alemany o novio de su hermana, ni las humillaciones que tuvo que pasar » (*Ibid.*, p. 29) ; « No, por

³⁷¹ Rafael Chirbes répond à la question du journaliste : « ¿Por qué recurre en *Los viejos amigos* a una sucesión de monólogos? » (Javier Rodríguez Marcos, « Las novelas se escriben contra la literatura », *El País*, *Babelia*, 21-06-2003).

aquellos días Gregorio no podía suponer, ni mucho menos, que Alternativa Comunista había fijado en él su mirada [...]. No sabía cuántos proyectos dependían de él. Ni que era una gota de agua [...]. Claro que tampoco podía imaginar que volvería a estar cerca de Eloísa » (*Ibid.*, p. 333). Dans ce dernier exemple, la voix narrative omnisciente introduit également une prolepse³⁷², ce qui met en avant le rôle de démiurge du narrateur³⁷³ ; parfois, elle annonce ainsi l'avenir de certains des protagonistes : « Cuando algunos años después participara [Carmelo] en los debates de los cine-clubs de los colegios mayores , y también en el que montaron José Luis del Moral y él en el Ateneo Obrero de Vallecas [...] » (*Ibid.*, p. 211)³⁷⁴. Ces anticipations permettent de nuancer le pessimisme final car elles signalent que les jeunes détenus vont sortir de prison.

Le narrateur a également recours à certains procédés qui rappellent sa présence, introduisant des commentaires explicatifs ou des réflexions qui suggèrent qu'il se désolidarise du personnage, ce qui implique un jugement de valeur. Par exemple, dans la deuxième séquence de la deuxième partie, consacrée aux « Vacances à Rome » d'une Gloria Giner qui se prend pour Audrey Hepburn, l'adolescente est ridiculisée par l'insertion de certains fragments de son journal, par l'expression de sa découverte de l'amour : « por ejemplo, había aprendido a besar de verdad, “dejando hundirse la lengua del hombre a quien una quiere en la boca y sintiendo el calor de su aliento y de su saliva”: así lo escribió en un diario » (*Ibid.*, p. 189) ; « Gloria Giner se había enamorado. Y esta vez era en serio, como se enamora una mujer madura, con un amor verdadero, profundo, no como un pasatiempo, o como un juego de niños [...] sino con un amor “pleno, completo,

³⁷² Il y en a de nombreux autres exemples dans le roman.

³⁷³ « José Luis y su hermano ya no volvieron a verse hasta unos cuantos años después, en Madrid, y ese otro encuentro tuvo lugar en circunstancias muy distintas » (*Ibid.*, p. 265) : cette prolepse annonce la rencontre fortuite entre José Luis et Ángel, lors des manifestations provoquées par le procès de Burgos (II, 20).

³⁷⁴ « Años más tarde, llegaría [Carmelo] a describir aquella sesión en un largo artículo que publicó [...] cuando ya empezaba a convertirse en un crítico respetado » (*Ibid.*) ; « no fue hasta tres meses más tarde cuando sacó [Ignacio] de la cartera un librito » (*Ibid.*, p. 224) ; « Para ese primer beso aún faltaba casi un mes » (*Ibid.*, p. 226).

maduro" (también esos adjetivos aparecían escritos en el cuaderno con retorcidas letras) » (*Ibid.*, p. 189-190). L'utilisation du discours direct indique que le narrateur se détache des propos de Gloria et qu'il prend de la distance avec le personnage ; le discours direct acquiert implicitement une valeur de commentaire orientant le lecteur dans sa perception d'un personnage frivole. Ailleurs, certains commentaires prennent une tournure ouvertement didactique. Par exemple, lorsque le narrateur explique l'emploi de l'adjectif « gris » : « "No se te ocurrirá decirle a nadie que mi hermano es gris" (gris era el adjetivo con el que se llamaba en aquellos tiempos a los guardias, por el color de su uniforme) » (*Ibid.*, p. 247) ; ou encore lorsqu'il donne un point de vue personnel sur la vie étudiante : « no sería arriesgado afirmar, con la perspectiva que concede el paso de los años, que la vida intelectual y la rebeldía que mostraba de un modo casi exhibicionista el grupo de El Laurel se sostenía en muchos casos sobre un pudoroso e invisible cimiento amoroso » (*Ibid.*, p. 222). La mise en relief de la distance qui sépare les faits de l'énonciation ainsi que les traces de la subjectivité du narrateur soulignent la présence de ce dernier. Il n'hésite pas à insérer des jugements permis par la perspective temporelle pour orienter la perception de certains personnages :

« Fueron tiempos de enorme vitalidad. Lo discutíamos todo y lo leíamos todo. Mezclábamos a Kafka con Freud y a Marx y a Hegel con Baudelaire, Miguel Hernández y Hermann Hesse, y nos parecía que todo eran ladrillos de un edificio de rebeldía »: fue lo que dijo Gloria Giner cuando la entrevistaron para un programa televisivo acerca de la transición, más de veinticinco años después. Probablemente sus palabras eran verdad, aunque con matices, porque, por entonces, y aunque quizá ni Helena ni Gloria repararon en ello además de ser ladrillos en el edificio de la rebeldía, las lecturas de esos libros exhalaban también un intenso perfume animal que ellas confundían con la presencia envolvente del espíritu. (*Ibid.*, p. 221)

Le texte juxtapose les opinions divergentes du personnage et du narrateur, invitant le lecteur à réviser l'avis du personnage à la lumière de celui du narrateur qui fait figure de guide. Celui-ci explicite aussi parfois l'utilisation métaphorique d'une expression, à l'instar de ce qui est dit pour évoquer la vie sentimentale

d'Helena et Antonio : « haciendo que a los interminables días de frío y niebla sucediera un repentino sol (un sol metafórico, porque, en el momento en que ellos avanzaban [...] había anochecido [...]) » (*Ibid.*, p. 225). La présence de ce narrateur est telle, notamment dans les commentaires placés entre parenthèses, que sa voix en devient quasi-personnelle, quand elle interroge certains détails de l'histoire : « Ramón (¿cuál era su apellido? ¿Giner? Sí, Ramón Giner) » (*Ibid.*, p. 73). Le lecteur est donc en permanence accompagné par cette instance, ce qui est une caractéristique du roman réaliste et du roman à thèse où l'autorité narrative est fortement affirmée. Ulrich Winter y voit la présence d'un « narrador testimonial que deja vislumbrar indirectamente su constitución de persona en la medida en que actúa de cronista-testigo »³⁷⁵. Il propose de lire le roman à partir d'une structure narrative bipolaire :

La novela se monta sobre una estructura narrativa bipolar. La tensión narrador omnisciente/narrador personal-autobiográfico refleja el problema constitutivo del género de la novela histórica, esto es, la tensión entre ficción (modo omnisciente) y realidad histórica (modo autobiográfico). La perspectiva narradora implica, pues, un implícito comentario metaficcional. Es más. Los dos narradores corresponden a dos modos discursivos distintos, el novelesco (narrador omnisciente), y la historiografía ficcionalizada (narrador-cronista-testigo) sin que el primer narrador desaparezca del todo [...] y sin que el narrador autobiográfico se ponga jamás de manifiesto como persona identificable, aunque, eso sí, se presenta en cuanto subjetividad comprometida en la comunicación de la memoria histórica³⁷⁶.

Pour ma part, je préfère retenir la présence d'un narrateur chroniqueur, plutôt qu'un narrateur autobiographe. Ce chroniqueur n'a qu'une connaissance partielle de l'histoire, ne possède que les pièces d'un *puzzle* que le lecteur doit reconstruire.

En effet, dans *La larga marcha*, l'instance narrative n'annule pas les blancs du récit et cherche la coopération du lecteur. Elle a tendance à s'effacer derrière les

³⁷⁵ Ulrich Winter, « Adivinación hermenéutica, historia de las mentalidades y autenticidad. Acerca del estilo historiográfico de Rafael Chirbes », in María-Teresa Ibáñez Ehrlich (Éd.), *op. cit.*, p. 237.

³⁷⁶ *Ibid.*

personnages grâce à une focalisation interne massive et de nombreuses ambiguïtés persistent dans le récit. Par exemple, le lecteur ne sait pas exactement comment a eu lieu l'accident de Pedro del Moral dans lequel il perd ses jambes. Le texte laisse envisager l'hypothèse du suicide sans pour autant écarter celle de l'accident ; l'ellipse du récit, en accord avec la focalisation interne d'un personnage sans mémoire de l'événement, ne permet pas de trancher :

[...] vio [...] la cara de una monja que le preguntaba: « Pero hombre, ¿a quién se le ocurre hacer eso? », o no, no le dijo nada la monja [...] fue él quien notó algo bajo las sábanas, o no, fue que hubo algo bajo las sábanas que no notó, pero tenía sueño y no era momento de preguntarse por qué las piernas no estaban allí. Algo así recordaba. Porque a él no se le hubiera ocurrido nunca en la vida tirarse a la vía de un tren. (LLM, p. 107)

Ce passage met en relief les incertitudes qui pèsent sur la mémoire d'un personnage et par extension jette le doute sur la fiabilité des souvenirs racontés.

En outre, le narrateur renonce parfois à son omniscience, suggérant qu'il existe des pans de l'histoire perdus pour le lecteur, de l'irracontable :

Eloísa le contó a Rosa los motivos por los que habían expulsado a Martín del cuerpo, unas razones que ninguna de las dos familias [...] llegó a conocer, porque ella le pidió a Rosa que le guardara el secreto [...]. Tenía razón al no querer que Manuel se enterase de todo aquello [...]. A su hermano le hubiera costado perdonarla. (*Ibid.*, p. 323)

Il aiguise la curiosité du lecteur pour mieux souligner son refus de livrer une information qu'il feint de posséder.

Il a d'ailleurs été dit³⁷⁷ que le sens était souvent occulté par la discontinuité du récit et que le lecteur ne pouvait le reconstruire que grâce à une re-lecture : les exemples de l'avortement d'Elvira ou de la mort du père du petit Raúl Vidal sont particulièrement éloquents. L'ambiguïté est aussi parfois celle des relations entre les personnages, avec, par exemple, des indices d'homosexualité pas toujours

³⁷⁷ *Infra*, p. 99 et svt.

clairement affirmés comme dans le cas de Gregorio et Julián³⁷⁸ ou encore entre José Luis et Raúl (II, 12). Ces caractéristiques vont à l'encontre du discours réaliste qui évite, selon Philippe Hamon, « les personnages faux, personnages ambigus sexuellement, personnages hypocrites, personnages d'homosexuels [...] », car « ils posent des problèmes de lisibilité »³⁷⁹. C'est justement ce type de personnages qui emplit les histoires de Rafael Chirbes, sans pour autant que leurs discours soient doublés par « un système de paraphrase explicative, ou un système compensatoire d'information parallèle »³⁸⁰. Ainsi donc, dans *La larga marcha*, malgré la présence d'un narrateur omniscient, qui n'est pas sans rappeler le narrateur de certains romans à thèse réalistes³⁸¹, persistent des zones d'ombre où l'activité du lecteur prime.

Cette autorité narrative a tendance à s'estomper dans *La caída de Madrid*, second roman choral où les perspectives de tous les personnages sont prises en charge par une instance impersonnelle extradiégétique : les prolepses disparaissent totalement du récit et ce sont les personnages, depuis la focalisation interne, qui donnent leur vision du futur. C'est alors au lecteur d'en faire une lecture depuis la perspective donnée par le temps de la lecture. Les exemples de Maximino et de Lucio sont particulièrement révélateurs : l'un avec ses craintes infondées d'un avenir noir pour les proches du régime, l'autre avec sa vision optimiste et ingénue d'un avenir socialement plus juste³⁸². Chacun des

³⁷⁸ « Una noche acercó [Julián] el pie para rozarlo con el suyo, y Gregorio lo rechazó, dándole una patada. Julián se levantó a oscuras, y Gregorio lo oyó llorar » (*Ibid.*, p. 270).

³⁷⁹ Philippe Hamon, « Un discours contraint », in Roland Barthes et *alii*, *op. cit.*, p. 157.

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ Cet aspect pourrait être illustré à partir de la transparence d'une onomastique adaptée au personnage ou antithétique – Gloria, issue du camp des vainqueurs, Ángel qui n'en est pas un ou encore Coronado qui n'a rien d'une tête couronnée – ; celle-ci se double souvent d'un discours explicatif : Helena (LLM, p. 51), José Luis (*Ibid.*, p. 34), Gregorio (*Ibid.*, p. 137). Dans les romans suivants, l'onomastique reste souvent très claire (Narciso, Ricart/rico, Ada/hada, Olga/Gloria) mais les discours explicatifs se font plus rares, sans pour autant disparaître totalement (Quini, LCM, p. 288)

³⁸² Malgré les craintes exprimées à plusieurs reprises par le commissaire, le lecteur du début du XX^e siècle sait que celui-ci n'aura pas à fuir l'Espagne pour échapper à ce qu'ont pu vivre certains agents de la police politique portugaise (la PIDE) : « Veía [Maxi] imágenes de *pides* portuguesas

personnages imagine le futur à partir de la mort imminente du *Caudillo* et exprime ses craintes ou ses espoirs, mais au terme du roman toutes les actions projetées dans la diégèse restent en suspens : la fête d'anniversaire aura-t-elle lieu ? Enrique Roda sera-t-il exécuté ? Rien ne permet de l'affirmer.

La voix du narrateur se confond le plus souvent avec celle du personnage, comme le révèle l'omniprésence du discours indirect libre³⁸³ parfois mêlé à des fragments de discours direct : « [Enrique] oía caer la lluvia e incluso alcanzaba a distinguir, lejanas, voces de gente que pasaba por la calle (¿qué calle sería aquella? Sólo había visto el patio, habían metido el coche hasta dentro del patio). “Tranquilamente, con sus problemas, con lo que quieras, pero caminando por la calle la gente”, pensó Enrique Roda con envidia » (*Ibid.*, p. 238). En outre, les personnages sont souvent présentés à travers le point de vue d'un autre personnage, ce qui ajoute un filtre subjectif à la perception que le lecteur peut en avoir et relativise les différents discours. Le passage d'un point de vue à un autre (du narrateur au personnage et inversement) est parfois imperceptible, ce qui renforce l'ambiguïté : par exemple, la douzième séquence commence avec le point

perseguidos por la multitud; a uno de ellos le habían bajado los pantalones y enseñaba unas nalgas ridículamente peludas » (LCM, p. 74) ; Maximino Arroyo fait partager sa terreur à Guillermo et Leonardo : « Arroyo les había estado pasando en su despacho unos días antes aquella película en las que se veían imágenes de marineros portugueses que mostraban claveles a la gente, y de niños que subían a los tanques con una flor en la mano, y, a continuación, otras imágenes sombrías en las que tipos siniestros perseguían a hombres aterrorizados a los que apaleaban en mitad de la calle. “Nos persiguen a nosotros, a los policías, a los de la *pide*, a los de la político-social. Esos que huyen como conejos somos nosotros, ¿os dais cuenta?”, les había dicho » (*Ibid.*, p. 272). De son côté, Lucio « estaba convencido de que pronto [...] iba a ocurrir algo, un terremoto gracias al cual los pobres se adueñarían de todo, y las casas y la comida y las escuelas y los hospitales, cuanto una persona necesita básicamente para vivir, sería gratuito [...] » (*Ibid.*, p. 81).

³⁸³ Quelques exemples : don José, pensant aux sympathies de Josemari pour la Phalange – « Ojalá las cosas hubieran sido tan claras y sencillas como pareció que iban a serlo en todos aquellos años que siguieron a la guerra, los años en los que lo de dentro era un buque que navegaba sobre el mar de fuera » (LCM, 18), « no podía evitar que lo cercaran los pensamientos sombríos. ¿Era eso la edad? » (*Ibid.*, p. 19) ; Amelia dans sa solitude : « Estaba todo oscuro, pero ella sabía que aquello era un pasillo ; que la cama estaba en medio de un pasillo, lo sabía porque sabía que al fondo estaba la voz de su madre [...] » (*Ibid.*, p. 75) ; Quini pensant à son attitude face aux ouvriers : « Quería hacerlos dueños de su destino pero no le gustaban. Qué hacer, a qué dedicarse [...] » (*Ibid.*, p. 287) ; Lucio devant la porte de Taboada se souvient de leur précédente rencontre : « ¿Cuánto hacía de aquello? Se diría que una eternidad, y, sin embargo, había pasado poco más de un año. Parecía un siglo » (*Ibid.*, p. 308).

de vue de Juan Bartos qui donne une image de sa femme Ada Dutruel et évoque sa relation avec Olga, à la façon d'un narrateur omniscient. Néanmoins, le récit reste émaillé d'expressions qui contredisent cette focalisation zéro : « al parecer » (LCM, p. 183), « de eso ya hacía cinco o seis años » (*Ibid.*, p. 185). Puis, ce premier tableau de la séquence se termine sur un jugement qui émane du narrateur omniscient : « En fin, un panorama pintoresco y poco seductor para el profesor Bartos [...] y, por si fuera poco, ese día ya había cumplido –de manera poco afortunada, por cierto– con uno de sus escasos ritos sociales » (*Ibid.*). Tout le récit qui suit explicite le jugement du narrateur – « de manera poco afortunada » – qui finalement peut être lu, rétrospectivement comme un jugement du professeur puisqu'il coïncide avec ses propres sentiments résumés, quelques pages plus loin en focalisation interne :

Bartos se había sentido frustrado. No entendía la repentina agresividad de Chacón. Se moría Franco, surgía, por fin, un momento de prometedora incertidumbre en el país, y Chacón se volvía agresivo [...]. Había sido una velada desafortunada que, al terminar con tanta acritud, parecía haber también acabado de un plumazo con la amistad que cultivaban [...]. (*Ibid.*, p. 188)

La voix du narrateur et celle du personnage semblent donc se confondre dans des passages non identifiables clairement comme étant du discours indirect libre. Cela se reproduit dans la suite de la séquence – quand le personnage de Ada est vu à partir de la focalisation de Juan Bartos –, par le biais d'une comparaison que fait Juan entre sa propre attitude et celle de Ada : « A veces se preguntaba si él hubiera sido capaz de entregar su vida a alguien [...], y solía llegar a la conclusión de que no » (*Ibid.*, p. 194). La suite du fragment évoque le personnage de Ada, toujours depuis la perspective de Juan, mais progressivement la voix du narrateur omniscient revient pour discréditer Ada en tant qu'artiste (*Ibid.*, p. 198-199).

Malgré cette ambiguïté du mode narratif, le narrateur continue pourtant de servir de guide en mettant en place dans le récit une axiologie des valeurs. Une analyse du texte qui prenne en compte l'importance de l'idéologie dans le roman,

en suivant la méthodologie développée par Vincent Jouve dans *La poétique des valeurs*³⁸⁴, pour dégager les modalités d'inscription des valeurs dans le texte littéraire, met en lumière que, dans *La caída de Madrid*, celles qui sont véhiculées par les différents personnages s'inscrivent dans un contexte idéologique et culturel où toute position de pouvoir est mise en cause et donc où tout discours dominant est récusé, comme le souligne le narrateur avec ses jugements explicites sur Ada Dutruel ou ses prises de distance. Ainsi, les personnages liés à un quelconque pouvoir adoptent-ils des lignes de conduite répréhensibles car opposées à des valeurs préexistantes qui « sont l'objet d'un consensus dans l'extra-texte social »³⁸⁵ ; ce sont des personnages qui ne connaissent aucune morale et ne suivent que leur propre désir, à l'image de don José ou Maximino. Dans *La caída de Madrid*, ces couples qui fonctionnent sur le mode de la domination et de l'humiliation (Maximino/Lina ou Maximino/Carmen, don José/Amelia³⁸⁶) sont opposés au couple Lucio/Lurditas associé à des idéaux de sincérité, solidarité et respect mutuel. Le regard que Lurditas porte sur ses conditions de vie, loin de tout misérabilisme, et sur son compagnon, Lucio, attire la sympathie du lecteur car la jeune femme voit les petits bonheurs de sa vie quotidienne. Alors qu'elle vit dans les quartiers des faubourgs les plus misérables, elle ne fait pas de sa maison un cadre dysphorique :

Bueno, ellos no vivían propiamente en Vallecas; en Vallecas cogía ella el metro para ir al centro a trabajar, pero la casa estaba un poco más allá, hacia Entrevías, y había que coger antes del metro una camioneta que paraba cerca, a cinco minutos escasos de la casita, que por eso la habían alquilado, por la buena comunicación que tenía, y, sobre todo, claro, porque era muy barata, aunque también tenía mucha luz, ventanas a los dos lados, a la fachada y a las traseras, eso sí, protegidas con buenas rejas, porque si no, ya me dirás, con lo que había metido en el barrio, lo que quedaría dentro, nada [...]. (*Ibid.*, p. 81)

³⁸⁴ Vincent Jouve, *La poétique des valeurs*, op. cit.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 18.

³⁸⁶ Ce n'est pas nouveau dans *La caída de Madrid* ; ils étaient déjà présents dans *Los disparos del cazador* (don Carlos/ Eva) et dans *La larga marcha* (Gloria Seseña/Ramón Giner).

Si la description n'élude pas les difficultés liées au quartier, les détails dégagés par Lurditas font, néanmoins, de la jeune femme un personnage totalement positif. De même, ses commentaires sur sa vie avec Lucio, bien que lucides, font ressortir les valeurs incarnées par ce couple qui fréquente l'église du père Llanos. Le recours à un personnage historique ancre les êtres de fiction dans une réalité factuelle qui définit toute leur vie : « Lucio iba mucho a la iglesia del Pozo del Tío Raimundo. Allí se habían conocido ellos dos, en una de aquellas eucaristías que celebraban el padre Llanos y otros curas que había en la iglesia del Pozo » (*Ibid.*, p. 85). Cette référence à un type d'église est associée à une conception de la religion qui ne s'embarrasse pas des apparences :

[...] en la capilla del Pozo, la eucaristía no era una hostia como en otras partes, sino un trozo de pan y un trago de vino, y la gente no iba a comulgar con el respeto con el que iban a comulgar en las iglesias del centro, donde entornaban los ojos, abrían la boca y sacaban la punta de la lengua con veneración, no, allí, ellos mismos, los compañeros y compañeras, cogían con las manos el trozo de pan y se lo llevaban a la boca [...]. (*Ibid.*, p.85-86)

Cette scène – qui rappelle le christianisme primitif – est à rapprocher, par antithèse, de celle du commissaire qui communie, justement en fermant les yeux, mais pour mieux penser à sa situation et surtout pour mieux voir Lina : « acababa de comulgar un momento antes y pensaba en Lina, quería ver a Lina, su mente repetía el nombre de Lina, sus labios daban gracias a Dios porque había venido a visitarlo, y repetían el nombre de Lina. Cerraba los ojos húmedos y quería verla, y no podía ser, no la veía a ella » (*Ibid.*, p. 74). De fait, si le commissaire incarne la duplicité, Lucio et Lurditas sont des personnages dépourvus de toute ambiguïté, sincères, dans leur ingénuité : « [Lucio] le dijo “[...] los pobres no tienen que guardar las apariencias, sino que tienen que cumplir lo que sus sentimientos les dicen y mis sentimientos me dicen que te quiero y no necesito ningún papel de nadie.” Ella pensó: “Mis sentimientos me dicen que te quiero”, y se sintió orgullosa de ser de aquel hombre » (*Ibid.*, p.87). La simplicité des discours, reflétée

par la syntaxe des phrases, en fait des êtres qui véhiculent clairement leur propre message, sans besoin d'intervention du narrateur. Cette opposition entre les différents couples rappelle, comme l'a souligné Vincent Jouve, que « la nature et les modalités de la relation à autrui sont un paramètre essentiel dans l'évaluation »³⁸⁷ des personnages.

Les romans de Rafael Chirbes, dans leurs choix narratifs, supposent le recours à un narrateur de type apparemment autoritaire : l'autodiégèse qui impose un point de vue unique ou bien un récit hétérodiégétique avec une voix narrative fortement présente et dirigiste comme dans *La larga marcha*. Ce choix est pourtant nuancé par une série de procédés qui introduisent des failles, de l'ambiguïté, et qui nécessitent la coopération du lecteur : le narrateur à la première personne n'est pas toujours crédible ou bien son histoire peut être racontée d'une autre façon (*La buena letra vs Los disparos del cazador*), ce qui relativise la fiabilité de la mémoire individuelle si l'on veut l'intégrer dans la mémoire collective.

[...] c'est toute une attitude intellectuelle et une vision du monde qui sont récusées, pour avoir posé comme dogme l'absence de faille et l'impossibilité du dysfonctionnement. L'idée de base de l'auteur de fragments confronté à la question du savoir, c'est sans doute que nul n'est habilité à s'arroger le point de vue de la maîtrise absolue et de la totalité, pour la simple raison qu'elle nous est refusée³⁸⁸.

La mémoire personnelle, tout comme une focalisation interne, ne peut rendre compte que d'un angle de vue réduit, celui qu'offrirait un trou de serrure. C'est

³⁸⁷ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, op. cit., p. 30. Il fonde ses analyses sur des personnages de la *Condition humaine* de Malraux, qui ne sont pas sans rappeler certains couples chirbiens : « Tandis que Kyo et May s'essayent à fonder leurs rapports sur le respect mutuel et la reconnaissance réciproque, Ferral, dans les scènes d'amour avec Valérie, ne cherche qu'à la posséder et à la dominer, voire à l'humilier. Cette volonté de puissance ne fait que renforcer la solitude du personnage [...]. Chez Malraux, la relation homme/femme est toujours le reflet de la relation des individus au sein de la société. C'est vrai négativement : la domination que Ferral exerce sur les femmes [...] est le miroir des rapports dominants/dominés qui régissent la société capitaliste. C'est vrai positivement : la relation entre Kyo et May, fondée sur la confiance et la liberté, est l'emblème de celle qui devrait unir les hommes au sein de la communauté révolutionnaire » (*Ibid.*, p. 30-31).

³⁸⁸ Françoise Susini-Anastopoulos, op. cit., p. 129-130.

l'image utilisée par Rafael Chirbes pour représenter cette restriction de champ qui est inévitablement celle du narrateur, mais aussi celle de l'auteur³⁸⁹ :

A mí me gusta expresarlo contando que quien mira por el ojo de una cerradura, puede contemplar un interior de habitación en el que se encuentran zapatos y prendas de vestir abandonadas y pensar que es un cuarto vacío y desordenado, mientras que si la cerradura está en otra posición, desde la que, quizá, se ve la cama que se levanta en el centro del cuarto, puede asistir a una apasionada escena de amor [...]. Las escenas que muestran ambas cerraduras son reales, porque ambas nos muestran aspectos de una misma cosa, pero creo que estaremos de acuerdo en que sólo a través de una de ellas se contempla la historia que está ocurriendo en esa habitación, sin que eso signifique que la otra, al mostrar su parcela, nos engañe, porque es cierto que hay ropa tirada por el suelo, desorden que parece contarnos algo [...]. Y hablamos de una cerradura, que es fija, de una habitación en la que el decorado es siempre el mismo; qué no podríamos decir de algo tan complejo y cambiante como la vida misma [...] Quién puede saberse en la verdad, en el correcto punto de vista capaz de dar cuenta de lo que está ocurriendo en un tiempo determinado. Saber con certeza que la novela que escribe es algo vivo capaz de prolongar la vida de ese género, o es sólo guardarropía, trajes que cuelgan en un armario y que hace tiempo que ya nadie viste. Ante la duda, lo único que le cabe hacer al novelista es arriesgarse en un nuevo intento. Cada novela que se escribe es una forma de respuesta a esa pregunta que el escritor lleva consigo de manera permanente³⁹⁰.

Pour prétendre approcher la totalité, le romancier doit donc multiplier les regards, par des trous de serrure variés, renoncer à cette vision surplombante qui serait le « point de vue de la maîtrise absolue », celui que l'histoire officielle croit pouvoir atteindre. Avec le recours au fragment doublé du multiperspectivisme, quand les différentes focalisations ou voix narratives alternent selon un ordre aléatoire, Rafael Chirbes appréhende la réalité sous ses multiples facettes, ce qui

³⁸⁹ « Incluso el espejo de al lado del camino de Stendhal debemos suponer que está puesto en cierto tramo [...] y, además en determinada posición [...], que es [...] lo que los expertos llaman el punto de vista, el lugar desde donde se mira, accidentes que provocan que la realidad que se refleja siempre se vea sesgada por la posición del autor, quien, además, se retrata a sí mismo en ese espejo, ya que sólo ve desde lo que ha aprendido a ver y se fija en lo que es de su interés » (Rafael Chirbes, « El punto de vista », *El novelista perplejo*, op. cit., p. 87).

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 88-89.

remet en cause l'existence d'une Vérité inaltérable, comme le souligne Pierre Garrigues :

Nietzsche n'hésite pas à juxtaposer des fragments qui se contredisent explicitement : le monde n'est ni vrai ni faux, ni apparent ni réel, ni superficiel ni profond ; il est dit dans *Le crépuscule des idoles* : « La vérité, c'est que nous ne pouvons rien penser de ce qui est. » Il faut donc ruiner tout discours de la vérité. [...] Demandons nous [...] quel est le but de cette stratégie de la contradiction. Ruiner la métaphysique, nous l'avons dit. Multiplier les points de vue pour affirmer la relativité du monde et le devenir contre les théories de l'Être. Nier toute téléologie [...] ». [...] Masquer le « moi » écrivant, ce fameux sujet du discours qui n'est qu'une fiction. En ce sens, l'essentiel de cette stratégie est bien dans ce qui n'est pas dit, dans le blanc qui juxtapose des fragments contradictoires ; toute la question est de savoir si tous ces points de vue internes, contradictoires sont dominés par un point de vue externe [...]. Là encore, Nietzsche est pris dans un cercle vicieux : un point de vue externe signifierait une vérité ; or il n'y en a pas. Et pourtant il n'est pas vivable de se maintenir dans une telle aporie : l'absence de vérité en encore une référence à la vérité, et cette absence parle dans le texte impossible, comme l'absence de Dieu parle dans le langage³⁹¹.

Dans les trois romans choraux qui forment la trilogie finale, une évolution semble bien se dessiner à la faveur d'une disparition du point de vue externe. Rafael Chirbes rejoint alors l'esprit du roman tel qu'il a été défini par Milan Kundera qui voit une incompatibilité absolue entre le roman et l'univers totalitaire : « le monde basé sur une seule Vérité et le monde ambigu et relatif du roman sont pétris chacun d'une matière totalement différente. La Vérité totalitaire exclut la relativité, le doute, l'interrogation et elle ne peut donc jamais se concilier avec ce que j'appellerais l'esprit du roman »³⁹². S'il existe une vision surplombante, elle revient au lecteur, obligé de chercher une possible vérité dans la conjonction d'une multitude de versions aussi individuelles que subjectives, dans les interstices ménagés par l'écriture fragmentaire et elliptique, dans les non-dits...

C'est cette perspective que Rafael Chirbes intègre à la narration de *Los disparos del cazador* :

³⁹¹ Pierre Garrigues, *op. cit.*, p. 101.

³⁹² Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 29.

Alguien ha contado una historia y otro cree que hay que contarla de otra manera, imponer su versión de los hechos, de la historia. El hijo ha escrito unos cuadernos –la versión emergente de la historia– y el padre quiere dejar constancia de que en ellos no se expresa la verdad –la memoria de la historia– y el lector adquiere la perspectiva contraponiendo ambas versiones; así –en el laberinto de matices de uno y otro– descubre las artimañas y mentiras de los dos y adquiere una verdad superior, que debería cuestionarse también al poner en cuestión los artefactos con los que lo ha seducido el narrador que, a su vez, ha manipulado ambos cuadernos construyendo una sola historia³⁹³.

Cette déclaration peut s'appliquer à tous les romans où l'auteur met en place une multitude de points de vue sans donner au narrateur un rôle unificateur, ce qui récuse la possibilité d'imposer un discours dominant. Cette forme de contre-discours entre dans le cadre d'une critique de l'histoire unitaire telle qu'elle a pu être formulée par exemple par Gianni Vattimo, le philosophe italien se situant explicitement dans le sillage des *Thèses sur la philosophie de l'histoire* de Walter Benjamin³⁹⁴ :

Walter Benjamin, dans un bref écrit datant de 1938 (*Thèses sur la philosophie de l'histoire*), affirme que l'histoire en tant que cours unitaire est une représentation du passé élaborée par les groupes et les classes dominants. [...] L'histoire nous apprend donc les faits et gestes des gens qui comptent, des nobles, des souverains ou de la bourgeoisie quand elle devient une classe de pouvoir ; mais les pauvres, ou même les aspects de la vie qui sont considérés comme "bas", n'intéressent pas l'histoire.

Si l'on développe des observations de ce type (suivant une voie ouverte, avant Benjamin par Marx et Nietzsche), on en arrive à dissoudre l'idée d'histoire en tant que cours unitaire ; il n'y a pas d'histoire universelle, il y a des images du passé proposées à partir de points de vue et il est illusoire de penser qu'il y ait un point de vue suprême, global, capable d'unifier tous les autres [...] ³⁹⁵.

Faire de son œuvre romanesque un véritable contre-discours est une façon, pour l'auteur, de s'insurger contre cette vision unitaire de l'histoire imposée par le discours des vainqueurs dans le contexte de l'Espagne franquiste, mais aussi

³⁹³ Helmut C. Jacobs, « Entrevista con Rafael Chirbes », art. cit., p. 183.

³⁹⁴ Cette référence est d'autant plus importante que Rafael Chirbes déclare volontiers ses affinités avec le philosophe juif allemand.

³⁹⁵ Gianni Vattimo, « Société postmoderne, société transparente ? », *La société transparente*, Paris, Desclée de Brouwer, Coll. Éclats, 1990, p. 11-12.

contre le Pacte de l'oubli et contre toute forme de narration canonique. Son œuvre implique donc une réflexion sur l'écriture, la transcription de l'Histoire et sur la conception de l'Histoire envisagée depuis le présent. L'évolution des points de vue exprimés dans les trois derniers romans souligne le pessimisme de l'auteur qui fait disparaître la perspective des ouvriers de *Los viejos amigos*, réalisant ainsi, dans la diégèse, la prédiction exprimée par Taboada dans *La caída de Madrid*. Dans *Los viejos amigos*, seuls ont la parole des personnages qui se sont adaptés, sacrifiant leurs idéaux, et l'auteur déclare que, avec ce roman, il écrit sur la disparition du sujet social ou historique :

Entiendo la desaparición del sujeto histórico o social como desaparición de una conciencia de grupo excluido [...] que cuente su propia narración frente a las narraciones oficiales. ¿En nombre de quién escribimos? ¿qué mirada es la nuestra?, ¿desde dónde miramos?, ¿en qué basamos que un escritor es una voz pública, al margen de que sus libros se vendan y promocionen? Balzac o Galdós miraban desde un lugar. Nosotros no tenemos lugar desde donde mirar. No somos escritores de nadie más que de nosotros mismos (o de los discursos dominantes, variantes de una misma mirada)³⁹⁶.

Cette prise de conscience exprimée par l'auteur postule l'impossibilité d'échapper aux discours dominants ; néanmoins, quand Rafael Chirbes s'attache à évoquer le passé récent, il le fait, le plus souvent, depuis les marges, en ménageant l'équivoque et l'ambiguïté et il renonce, alors, à l'illusion de l'existence d'une Vérité qui ne pourrait s'exprimer que de façon totalitaire.

³⁹⁶ Correspondance personnelle avec l'auteur (17-05-06).

CONCLUSION

L'œuvre romanesque de Rafael Chirbes occupe une place essentielle dans le panorama du roman espagnol contemporain parce qu'elle s'inscrit dans un courant dominant, le roman de la mémoire, mais surtout parce qu'elle s'y situe de façon originale, en s'opposant aux discours canoniques. C'est ce paradoxe qui lui octroie tout son intérêt. Ces romans, fortement centrés sur le temps de l'écriture, invitent à une plongée dans le passé récent, puisque l'auteur n'envisage la compréhension du présent qu'à partir de la connaissance du passé. Or, celle-ci pose problème, toute une partie de l'Histoire ayant été oblitérée par les versions officielles qui ont été imposées pendant quarante ans de dictature et insuffisamment remises en cause, après 1975, par les successifs gouvernements démocratiques. Ce contexte socio-historique et ce qu'il est désormais convenu d'appeler le pacte de l'oubli pèsent lourd et déterminent, en grande partie, l'écriture d'un auteur comme Rafael Chirbes pour qui la littérature devient un instrument d'investigation et de connaissance, une « arme » qui sert à lutter contre le silence des uns et la déformation des versions des autres. « Instrument de connaissance », « arme », le vocabulaire employé renvoie clairement à une conception de la littérature qui a marqué les deux siècles passés, lorsque, d'une part, au XIXe siècle, la fiction est « le mode de lecture des complexités sociales »³⁹⁷ et lorsque, d'autre part, au milieu du XXe siècle, en Espagne, les auteurs opposés au régime avaient l'illusion que la littérature pouvait changer le monde. Mais le réel, la conception du monde et la croyance en une possible connaissance ont évolué et, si le projet d'un auteur comme Rafael Chirbes rappelle le cadre réaliste, le regard posé sur le monde et sur la connaissance implique des techniques

³⁹⁷ Jacques Dubois, *Les romanciers du réel*, op. cit., p. 11-12. L'auteur ajoute : « c'est là où il invente un univers, là où il dit les rapports humains en des projections qui confinent à l'allégorie, là où il s'approprie les paroles les plus triviales en des artefacts linguistiques, qu'il [le texte réaliste] propose la grille la plus opératoire et la plus perspicace de déchiffrement de la société. Il est donc permis de tenir son entreprise pour un grand laboratoire fictionnel où, au gré de multiples expériences de figuration, l'imaginaire le dispute au "réel" » (*Ibid.*, p. 12).

d'écriture adaptées. Pour caractériser les textes chirbiens, Nathalie Sagnes-Alem propose l'expression « littérature de témoignage » en soulignant, à la fois, « la nature antagonique » des deux notions, et leur « alliance séculaire »³⁹⁸.

Cette œuvre romanesque ne trouve tout son sens que mise en relation avec son temps d'écriture : le contexte de production est à considérer comme un système de forces qui interagissent et déterminent certaines caractéristiques. Ainsi, Rafael Chirbes entend-il, dès la fin des années 80, avoir un rôle de révélateur et conçoit-il *Mimoun* comme une métaphore – « una metáfora sobre las sombras de la transición española »³⁹⁹ ; dans *La buena letra*, le projet est semblable puisque le romancier dévoile la vie d'une femme républicaine et de sa famille sans crainte d'être taxé d'auteur démodé. Il assume son atypisme et ne cherche jamais à cadrer avec les tendances dominantes du marché. Le poids du contexte de production apparaît très clairement à travers l'évolution d'une œuvre qui met toujours en scène les mêmes personnages, devenus archétypes, à des époques différentes qui correspondent globalement au temps de l'écriture. Des liens se tissent entre les différents romans qui semblent dialoguer entre eux grâce aux divers jeux d'échos qui relient les textes ou bien les textes et les paratextes. Ces commentaires implicites font émerger, au-delà des romans, la figure de l'auteur comme démiurge, un démiurge qui se situe entre tradition et rénovation, à la façon de Bacon, dont Rafael Chirbes admire l'œuvre picturale :

He tenido la impresión de que, al contemplar a Bacon, mi diálogo con la pintura clásica se enriquecía; que había, en esa actitud de Bacon negándose a tirar por la borda la sabiduría de cierta tradición y negándose al mismo tiempo a ser su esclavo y repetirla, algo que, trasladado a la literatura, tenía que ver con lo que yo he intentado hacer en mis libros. Como tiene que ver con mi empeño literario su tozudez pictórica por seguir representando la totalidad del mundo, el peso del cuerpo del hombre y no sólo la ligereza de sus ideas⁴⁰⁰.

³⁹⁸ Nathalie Sagnes-Alem, « Formes et enjeux du témoignage dans *Los viejos amigos* de Rafael Chirbes », art. cit.

³⁹⁹ Helmut C. Jacobs, « Entrevista con Rafael Chirbes », *Iberoamericana*, n° 75-76, 1999, p. 184.

⁴⁰⁰ Rafael Chirbes, « La resurrección de la carne », *El novelista perplejo*, op. cit., p. 63.

Rafael Chirbes manifeste son opposition à toute forme de discours ou de culture officiels tant par les thématiques développées, à une époque où elles ne constituaient pas une tendance dominante, que par ses pratiques d'écriture qui le situent dans une forme de « roman de la démocratie »⁴⁰¹, au sens où l'entend Nelly Wolf.

La caractéristique essentielle est le recours constant à une écriture fragmentaire. Qu'il s'affiche dans la brièveté des séquences ou qu'il surgisse comme effet de lecture, le fragment constitue la base de construction des romans de Rafael Chirbes. Il est un choix esthétique porteur d'une conception du monde, du sujet et de la connaissance. En tant que choix esthétique, il traduit, d'abord, dans les romans autodiégétiques le sujet en crise et sa désintégration intérieure. Ensuite, dans les romans où domine le multiperspectivisme – à partir de *La larga marcha* – l'écriture fragmentaire, en montrant la coexistence de différents points de vue sur une même époque, complexifie la notion de représentation ou la met en question. Le problème posé est alors celui de la possible représentation de la totalité, chère aux écrivains réalistes, et que Rafael Chirbes fait évoluer au cours de la trilogie finale. En effet, entre *La larga marcha* et *Los viejos amigos*, qui ont en commun de multiplier les points de vue, le rapport à la totalité et à l'unité change : dans le premier, la construction du roman sous forme de *puzzle* rend possible le dessin d'une image totalisante tandis que, dans les romans suivants, les failles prennent une importance grandissante. J'ai proposé alors de considérer *La caída de Madrid* comme une mosaïque, composée de fragments-tesselles, alors que, dans *Los viejos amigos*, l'unité devient impossible ou révèle son aspect factice. Grâce au fragment, se pose le problème de la connaissance, l'importance croissante accordée aux failles et aux blancs dans la structure de l'histoire racontée soulignant les failles et les blancs de l'Histoire, l'irracontable, l'inavouable.

Mais cette écriture fragmentaire est également un puissant instrument en vue de l'élaboration d'un contre-discours, afin que ces romans, qui peuvent être dits

⁴⁰¹ Nelly Wolf, *op. cit.*

de la mémoire, le soient d'une mémoire alternative, plurielle, qui contribue à la construction d'une mémoire collective qui intègre non seulement les mémoires des vaincus mais aussi les mémoires de la déroute des vainqueurs, de leurs échecs personnels. Rafael Chirbes construit ses différents romans à partir des mémoires variées des mêmes événements, montre les conflits mémoriels qui peuvent exister au sein d'une même famille afin de mettre en relief la difficulté qu'a l'Espagne de construire sa mémoire collective, en soulignant l'importance des différentes formes d'oubli ou de *desmemoria* en fonction des générations. Ce contre-discours, dans un premier temps, est donc celui qui s'oppose au pacte de l'oubli et s'adresse à la génération qui lutte pour le pouvoir dans les années 80 ; ensuite, quand l'Espagne connaît une effervescence mémorielle – qui ne réjouit pas Rafael Chirbes –, ses romans continuent d'aller à contre-courant, en refusant d'exalter un passé victorieux et en insistant sur le danger de la transmission par les « maîtres » de la culture, par les intellectuels qui monopolisent les médias, en faisant de leur engagement passé un épisode héroïque. Les héros sont absents des romans de Rafael Chirbes : le ressentiment, la jalousie, l'opportunisme l'emportent sur la sincérité de la lutte, ce qui produit le sentiment de désenchantement qui envahit les textes. Les romans de la mémoire devenus « lieux de résistance » révèlent le pouvoir de la littérature affirmé par Antoine Compagnon :

La littérature est d'opposition : elle a le pouvoir de contester la soumission au pouvoir. Contre-pouvoir, elle révèle toute l'étendue de son pouvoir lorsqu'elle est persécutée. Il en résulte un paradoxe irritant, à savoir que la liberté ne lui est pas propice, puisqu'elle la prive des servitudes auxquelles résister⁴⁰².

Ce contre-discours est particulièrement élaboré grâce à l'écriture fragmentaire qui évite à Rafael Chirbes de tomber dans le dogmatisme qui a pu être reproché au réalisme social des années 50, en Espagne. D'ailleurs, ses romans, en privilégiant l'ambiguïté, en mettant en scène des personnages dont le système

⁴⁰² Antoine Compagnon, *La littérature, pour quoi faire ?*, Paris, Collège de France/Fayard, 2007, p. 45-46. Leçon inaugurale du Collège de France, prononcée le 30 novembre 2006.

de valeurs n'est pas toujours en adéquation avec le système de sympathie habituel, en problématisant la présence d'une autorité narrative, responsabilisent le lecteur face à la construction du sens.

Si réalisme il y a, comme l'affirme l'auteur, il ne correspond plus à l'esthétique réaliste passée qui croyait en la connaissance et en la représentation, mais intègre un nouveau rapport au réel. La difficulté de dire le réel n'est plus liée à des questions de censure mais vient d'un sentiment de doute, de désorientation, de perte du « point de vue de la maîtrise absolue »⁴⁰³, de refus du cours unitaire de l'histoire. Cette forme de réalisme est très proche de ce que Juan Oleza a appelé le « *realismo postmoderno* » qui émane de ce sujet : « [...] que ha perdido su universalidad, su arrogante centralismo, y que se sabe sujeto de diferencias, sujeto relativo, sujeto hombre o mujer, blanco o negro, del primer o del tercer mundo, del centro o de la periferia »⁴⁰⁴. L'attitude de ce type d'homme est résumée par Juan Oleza à travers l'expression « la perplejidad del hombre postmoderno », ce qui n'est pas sans rappeler le titre du volume d'essais de Rafael Chirbes *El novelista perplejo*. Après avoir relevé la prégnance de la structure d'investigation dans les romans réalistes postmodernes, l'universitaire valencien voit dans ce schéma une forme d'allégorie de l'esprit postmoderne :

[...] si la postmodernidad nace de la moción de censura contra los grandes programas explicativos de la modernidad, sus utopías y credos sistemáticos, entonces lo propio de la postmodernidad es ese estado en el que es más necesaria la comprensión que las explicaciones, más la indagación y la pregunta que las respuestas. La indagación, el tanteo, la exploración, la interrogación, la búsqueda, son los emblemas de la perplejidad del hombre postmoderno, empujado a rastrear en lo real el sentido perdido de las cosas⁴⁰⁵.

⁴⁰³ Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 130.

⁴⁰⁴ Joan Oleza, « Un realismo postmoderno », *Ínsula*, n° 589-590, janvier-février 1996, p. 40.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 42.

Si les romans de Rafael Chirbes mettent en évidence sa propre perplexité face au monde, l'omniprésence de l'ambiguïté et un questionnement toujours sous-jacent, eu égard au sens, invitent le lecteur à partager ce sentiment.

BIBLIOGRAPHIE

A- Œuvres et textes de Rafael Chirbes :

Romans

- CHIRBES, Rafael, *Mimoun*, Barcelone, Anagrama, 1988.
- CHIRBES, Rafael, *En la lucha final*, Barcelone, Anagrama, 1991.
- CHIRBES, Rafael, *La buena letra*, Madrid, Debate, 1992.
- CHIRBES, Rafael, *La buena letra*, Barcelone, Anagrama, 2002.
- CHIRBES, Rafael, *Los disparos del cazador*, Barcelone, Anagrama, 1994.
- CHIRBES, Rafael, *La larga marcha*, Barcelone, Anagrama, 1996.
- CHIRBES, Rafael, *La caída de Madrid*, Barcelone, Anagrama, 2000.
- CHIRBES, Rafael, *Los viejos amigos*, Barcelone, Anagrama, 2003.
- CHIRBES, Rafael, *Crematorio*, Barcelone, Anagrama, 2007.

Récits de voyage

- CHIRBES, Rafael, *Mediterráneos*, Madrid, Debate, 1997.
- CHIRBES, Rafael, *El viajero sedentario*, Barcelone, Anagrama, 2004.

Nouvelle

- CHIRBES, Rafael, « Temporada baja », *Revista de Occidente*, n° 98-99, Juillet-Août 1989, p. 83-88.

Essais ou articles

- CHIRBES, Rafael, *El novelista perplejo*, Barcelone, Anagrama, 2002.
- CHIRBES, Rafael, « La última novela », in *Escritores ante el espejo : estudio de creatividad literaria*, Anthony Percival (Éd.), Barcelone, Lumen, 1997, p. 293-296.
- CHIRBES, Rafael, « Los escritores de hoy hablan sobre Blasco Ibáñez », *Debats*, n° 64-65, 1999, p. 205-206.
- CHIRBES, Rafael, « ¿De qué memoria hablamos? », in Carmen Molinero (Éd.), *La Transición, treinta años después*, Barcelone, Península, 2006, p. 229-246.
- CHIRBES, Rafael, *Por cuenta propia*, Barcelone, Anagrama, 2010.

B- Autres romans espagnols cités⁴⁰⁶

ALONSO, Dámaso, *Antología poética*, Madrid, Alianza Ed., 1979 (Prologue de Philip W. Silver).

CERVERA, Alfons, *El color del crepúsculo*, Barcelone, Montesinos, 1995.

CERVERA, Alfons, *La noche inmóvil*, Barcelone, Montesinos, 1999.

CHACÓN, Dulce, *Cielos de barro*, Barcelone, Planeta Booket, 2000.

CHACÓN, Dulce, *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara, 2002.

FERRERO, Jesús, *Las trece rosas*, Madrid, Siruela, 2003.

LÓPEZ, Ángeles, *Martina la rosa número trece*, Barcelone Seix Barral, 2006.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio, *Enterrar a los muertos*, Barcelone, Seix Barral, 2005.

PRADO, Benjamín, *Mala gente que camina*, Madrid, Alfaguara, 2006.

ROSA, Isaac, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Barcelone, Seix Barral, 2007.

C- Études ou articles sur Rafael Chirbes⁴⁰⁷

ALBERT, Mechthild, « La guerra civil y el franquismo en la novela desde 1975 », *Iberoamericana*, n°3/4 (75/76), 1999, p. 38-67 (une partie de l'article est consacrée à *La larga marcha*, p. 53-57).

ALONSO, Santos, « En la lucha final : narrar la contradicción », *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, n° 217, mai 1991, p. 4.

ALONSO, Santos, « La buena letra : hermosa y amarga novela », *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, n° 227, avril 1992, p. 27.

ALTMANN, Michael, « Entre la amnesia y el ajuste de cuentas », <http://ntbiomol.unibe.ch/Altmann/Amnesia.pdf>.

BERLANGA, Ángel, « El arte, en definitiva, no es más que el sustituto de las religiones », *Página 12*, 1-06-2004 (www.pagina12.com.ar).

BÉRTOLO, Constantino, « La mirada del naufrago », *Revista de Occidente*, n° 95, avril 1989, p. 139- 145.

CHALMETA, Fernán, « Entrevista a Rafael Chirbes, escritor », *Molotov*, n° 37, juillet, 2003 (<http://www.sindominio.net/~upa/textos/molo37/chirbes.htm>).

⁴⁰⁶ Je reprends dans cette bibliographie uniquement ceux dont je cite, au moins une fois, le texte.

⁴⁰⁷ Je reprends dans cette bibliographie les études auxquelles j'ai eu accès même si je ne les cite pas toutes dans mon travail.

DOMÍNGUEZ, Antonio José, « Entrevista con Rafael Chirbes », *El Urogallo*, n° 127, décembre 1996, p. 62-65.

DORIA, Sergi, « Rafael Chirbes publica su quinta novela, *La larga marcha* », *ABC*, 19-10-96, p. 52.

ECHEVARRIA, Ignacio, « Una novela mural de Rafael Chirbes », *El País*, 5 octobre 1996.

FERNÁNDEZ, Santiago, « Los libros siempre saben más que su autor », *Babab*, n° 11, 2002. (http://www.babab.com/no11/rafael_chirbes/htm).

GALIANO, Ángel, « Vidas enajenadas », *Revista de libros*, n° 1, janvier 1997.

GARCÍA MONTERO, Luis, « *La buena letra* es el disfraz de las mentiras », in Francisco Rico (Éd.), *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 9/1, Jordi Gracia, *Los nuevos nombres 1975-1990*, Barcelone, Crítica, 2000, p. 412-414.

HIGUERO, Francisco Javier, « Horizonte nihilista en *Los viejos amigos* de Rafael Chirbes », in *Castilla. Estudios de literatura*, Universidad de Valladolid, n° 28-29, 2003-2004, p. 131-144.

IBÁÑEZ EHRlich, María Teresa (Éd.), *Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006.

JACOBS, Helmut C., « Las novelas de Rafael Chirbes », *Iberoamericana*, n°3/4 (75/76), 1999, p. 175-181.

JACOBS, Helmut C., « Entrevista con Rafael Chirbes », *Iberoamericana*, n°3/4 (75/76), 1999, p. 182-187.

KIM, Yeon-Soo, « Un viajero tardío: escritura orientalista en la época postcolonial en *Mimoun* de Rafael Chirbes », *Hispania*, n° 88.3, septembre 2005, p. 605-612.

LAVAL, Martine, « Plus de châteaux en Espagne », *Télérama*, n° 2927, 15 février 2006.

LEUENBERGER, Daniel, « Acercamiento a la obra narrativa de Rafael Chirbes: *Los disparos del cazador* », *Consensus*, vol. 9, n° 10, janvier 2005, p. 59-72.

LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta, « Un apunte sobre la recepción de *La larga marcha*, de Rafael Chirbes, en el ámbito lingüístico alemán », in José-Manuel López de Abiada et alii (Éd.), *Entre el ocio y el negocio*, Madrid, Verbum, 2001, p. 119-123.

LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta et LÓPEZ de ABIADA, José Manuel, « Para una primera lectura de *La larga marcha* », *Versants*, n° 41, 2002, p. 159-204.

LÓPEZ de ABIADA, José Manuel, LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta, « Gramáticas de la memoria. Variaciones en torno a la transición española en cuatro novelas recientes (1985-2000): *Luna de lobos*, *Beatus Ille*, *Corazón tan blanco*, *La caída de Madrid* », in *Iberoamericana*, n° 15, septembre 2004, p. 123-142.

LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta et LÓPEZ de ABIADA, José Manuel, « “Lo que va de ayer a hoy” . Hacia una caracterización de los personajes principales de *Los viejos amigos*, de Rafael Chirbes », in María-Teresa Ibáñez Ehrlich (Éd.), *Ensayos sobre Rafael Chirbes*, op. cit., p. 105-133.

LÓPEZ MERINO, Juan Miguel, « Calas en *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes », *Revista electrónica de estudios filológicos*, n° 10, novembre 2005 (<http://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/M-Lopez.htm>).

LUENGO, Ana, « *La caída de Madrid* (2000), la memoria de la guerra civil en 1975 », *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlin, Tranvía, 2004, p. 205-231.

LUENGO, Ana, « *La caída de Madrid* en 1975: novela que puede leerse en filigrana – una segunda lectura tras la gallina ciega » [A paraître]

MARTÍN GAITE, Carmen, « El silencio del testigo », *Agua pasada*, Barcelone, Anagrama, 1993, p. 209- 212.

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio, « Lacerante sordidez », in *Voces contemporáneas*, Barcelona, Acantilado, 2004, p. 425-427 (Publié à l’origine dans *El Urogallo*, 1994).

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio, « Las sombrías zonas del desorden », op. cit., p. 428-431 (Publié à l’origine dans *La Vanguardia*, 2000).

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio, « Vendedores de aire », op. cit., p. 431-433 (Publié à l’origine dans *La Vanguardia*, 2003).

MILLÁS, Juan José, « La realidad como metáfora », *Ínsula*, n° 510, juin 1989, p. 19-20.

MUÑOZ MOLINA, Antonio, « En folio y medio », *El País*, 9-X-1996.

NAVARRO, María José, « Rafael Chirbes : *La buena letra* », *Diablotexto*, n° 1, 1994, p. 235-237.

ORSINI-SAILLET, Catherine, « L'enfantement de/dans *La larga marcha* de Rafael Chirbes », in *Au commencement du récit : transitions, transgressions*, Christine Pères (Éd.), Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2005, p. 41-53.

ORSINI-SAILLET, Catherine, « Espace et crise identitaire : *Mimoun* de Rafael Chirbes », in Philippe Meunier et Edgard Samper (Éd.), *Mélanges en hommage à Jacques Soubeyroux*, Saint-Étienne, Éditions du CELEC, 2008, p. 545-558.

PAOLI, Anne, « Une représentation kaléidoscopique du mal », in *Les figures du Mal au XXe siècle*, Hispanística XX, 2006, p. 367-388.

« Parcelles de Chirbes », *Le Monde des livres*, 2 mars 2006.

POMBO, Álvaro, « Rafael Chirbes » in *Alrededores*, Barcelone, Anagrama, 2002, p. 106-107.

RODRÍGUEZ, Emma, « Chirbes culmina su retrato de una generación derrotada », *ABC*, 05-06-2003.

RODRÍGUEZ-FISCHER, Ana, « Vivir », *Turia*, n° 39-40, Mars 1997, p. 303-305.

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, « Las novelas se escriben contra la literatura », *El País, Babelia*, 21-06-2003.

SAGNES-ALEM, Nathalie, « Mimoun de Rafael Chirbes : "Je est un autre" » in Jean-Louis Brau (Éd.) *La voix narrative*, Vol II, *Cahiers de narratologie*, n° 10, Université de Nice-Sophia Antipolis, 2001, p. 405-414.

SAGNES-ALEM, Nathalie, « La buena letra de Rafael Chirbes : La voix d'une femme, la mémoire d'une génération sacrifiée » in Maria-Graciete Besse et Nadia Mekouar (Coord.), *Femme et écriture dans la péninsule ibérique* (Tome II), Université de Pau et des Pays de l'Adour, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 83-106.

SAGNES-ALEM, Nathalie, « La caída de Madrid de Rafael Chirbes : représentations et enjeux de la transition », in Francisco Campuzano Carvajal (Éd.), *Transitions politiques et évolutions culturelles dans les sociétés ibériques et ibéro-américaines contemporaines*, ETILAL, Collection Actes, n° 3, Université de Montpellier III, 2002, p. 311-323.

SAGNES-ALEM, Nathalie, « Formes et enjeux du témoignage dans *Los viejos amigos* de Rafael Chirbes », Actes du Colloque des 26-27 octobre 2006 – *Témoignage et fiction* –, ETILAL, Université Paul Valéry de Montpellier [A paraître].

SANZ VILLANUEVA, Santos, « *Los viejos amigos*, Rafael Chirbes », http://www.elcultural.es/Historico_articulo.asp?c=7228.

SCHMITZ, Sabine, « *La Caída de Madrid*, una novela histórica de Rafael Chirbes o el arte nuevo de cometer un deicidio real(ista) en el siglo XXI », in María Teresa Ibañez Ehrlich (Éd.), *Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, p. 201-233.

SOLANO, Francisco, « *Los disparos del cazador*: la doble moral », *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, n°252, juillet-août 1994, p. 34.

VALLS, Fernando, « Polvo de estrellas », *Quimera*, n° 234, 2003, p. 65-66.

WINTER, Ulrich, « Adivinación hermenéutica, historia de las mentalidades y autenticidad. Acerca del estilo historiográfico de Rafael Chirbes », in María-Teresa Ibáñez Ehrlich (Éd.), *Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, p. 235-247.

D- Études et ouvrages sur le roman espagnol contemporain (cités)

ALBERT, Mechthild, « La guerra civil y el franquismo en la novela desde 1975 », in *Iberoamericana*, n° ¾ (75/76), 1999, p. 38-67.

ALONSO, Santos, *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)*, Madrid, Marenostum, 2003.

BERTRAND de MUÑOZ, Maryse, « Las novelas recientes de la guerra civil española », in Maxime Chevalier (Éd.), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Université de Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéroaméricaines, 1977, p. 199-210.

BUCKLEY, Ramón, *La doble transición*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

BUSSIÈRE-PERRIN, Annie (Coord.), *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture. 1975-2000*, Tome II, Montpellier, Éd. du CERS, 2001.

CARCELEN, Jean-François, « Axiologie de la mémoire : *Soldados de Salamina* de Javier Cercas », in Francisco Campuzano Carvajal (Éd.), *Transitions politiques et évolutions culturelles dans les sociétés ibériques et ibéro-américaines contemporaines*, ETILAL, Collection Actes, n° 3, Université de Montpellier III, 2002, p. 369-380.

CASTILLA, Amalia, « Carlos Saura entra en la literatura con la novela ¡Esa luz ! », *El País*, 15-04-2000.

CHAMPEAU, Geneviève, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, Madrid, Casa de Velázquez, 1993.

ENCINAR, Ángeles, *Novela española actual: la desaparición del héroe*, Madrid, Ed. Pliegos, 1990.

LANGA PIZARRO, Mar, « La novela histórica española en la transición y en la democracia », *Literatura española desde 1975, Anales de literatura española*, n° 17, 2004, p. 107-119.

LIIKANEN, Elina, « Novelar para recordar : la posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo en la novela española contemporánea de la democracia. Cuatro casos », in *La Guerra Civil española 1936-1939*, Colloque international, Madrid, 27-29 novembre 2006 [sous-presse].

- MAINER, José-Carlos, « Para un mapa de lecturas de la guerra civil (1960-2000) », in Santos Juliá (Dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus, 2006, p. 135-161.
- MARRA-LÓPEZ, Ramón, « Las grandes líneas temáticas en la narrativa del exilio », in Francisco Rico (Éd.), *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 8, Domingo Ynduráin, *Época contemporánea 1939-1980*, Barcelona, Crítica, 1980.
- MAURICE, Jacques, « Días de llamas de Juan Iturralde, ou la guerre incivile », in Viviane Alary et Danielle Corrado (Dir.), *La guerre d'Espagne en héritage : entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 297-306.
- MORENO-NUÑO, Carmen, *Las huellas de la Guerra civil: mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2006.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio, « Presque dix ans après », in Jacques Soubeyroux (Éd.), *Mouvement et discontinuité, Cahiers du GRIAS*, n° 3, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995, p. 19-21.
- NAVAJAS, Gonzalo, « La para-doxa (pos)moderna. El paradigma de una estética anticanónica », in Georges Tyras (Éd.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, numéro hors série de *Tigre*, Grenoble, 1996, p. 23-32.
- OLEZA, Juan, « Un realismo postmoderno », *Ínsula*, n° 589-590, *El espejo fragmentado*, 1996, p. 39-42.
- ORSINI-SAILLET, Catherine, « Du pacte référentiel à la fiction : Soldados de Salamina de Javier Cercas », in Jacques Soubeyroux (Dir.), *Le Moi et l'espace*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 247-260.
- ORTEGA, Marie-Linda, « L'écriture en Je : écriture à la première personne de fiction », in Annie Bussière-Perrin (Coord), *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture. 1975-2000*, Tome II, Montpellier, Éd. du CERS, 2001, p. 99-135 (Rafael Chirbes fait partie du corpus étudié).
- PELOILLE, Manuelle, « La guerre de Juan Eduardo Zúñiga. La mémoire d'un rapport au monde conflictuel », in Viviane Alary et Danielle Corrado (Dir.), *La guerre d'Espagne en héritage : entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 343-353.
- PÉRÈS, Christine, *Le nouveau roman espagnol et la quête d'identité : Antonio Muñoz Molina*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- SOBEJANO, Gonzalo, « La novela ensimismada (1980-1985) », *España contemporánea*, I, n° 1, 1988, p. 9-26.

SOBEJANO Gonzalo, « Direcciones de la novela española de postguerra », *Novela española contemporánea 1940-1995*, Madrid, Marenostum, 2003. (Première publication in *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, Madrid, IV, 6, mars 1972, p. 55-73).

SOUBEYROUX Jacques, « Le roman historique en question », in Annie Bussière-Perrin, *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture. 1975-2000*, Tome II, Montpellier, Éditions du CERS, 2001, p. 161-195.

TENA, Jean, « L'écriture de la mémoire : la "génération innocente" », in Annie Bussière-Perrin (Coord.), *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture. 1975-2000*, Tome II, Montpellier, Éditions du CERS, 2001, p. 237-274.

UMBRAL, Francisco, « Memoria literaria, memoria histórica », *Temas para el debate*, n° 31, 1997.

VALLS, Fernando, « El bulevar de los sueños rotos », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 579, septembre 1998, p. 27-37 (l'article porte en partie sur *En la lucha final*).

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Le désir de mémoire. Entretien avec Georges Tyras*, Venissieux, Paroles d'Aube, 1997.

VILA, Jean, « La génération des fils : Mémoire et histoire dans le roman espagnol contemporain », in Annie Bussière-Perrin (Coord.), *Le roman espagnol actuel : Pratiques d'écriture 1975-2000*, Tome II, Montpellier, Éditions du CERS, 2001, p. 197-235 (Rafael Chirbes fait partie du *corpus* étudié).

VILA Jean, « La memoria de la novela », *Quimera*, n° 236, novembre 2003, p. 40-45 (Rafael Chirbes fait partie du *corpus* étudié).

VILA, Jean, « Le roman de la mémoire », in Francisco Campuzano Carvajal (Éd.), *Transitions politiques et évolutions culturelles dans les sociétés ibériques et ibéro-américaines contemporaines*, ETILAL, Collection Actes, n° 3, Université de Montpellier III, 2002, p. 329-345 (Rafael Chirbes fait partie du *corpus* étudié).

E- Études et ouvrages sur l'Espagne contemporaine (cités)

AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, *Memoria y olvido de la guerra civil española*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, *Aproximaciones teóricas y analíticas al concepto de memoria histórica : la memoria histórica de la guerra civil (1936-1939)*, Instituto Ortega y Gasset, Working Paper, n° 196, Madrid, 1996.

ALARY Viviane et CORRADO Danielle (Dir.), *La guerre d'Espagne en héritage : entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007.

ALBEROLA, Octavio, « Espagne : le long cheminement de la "mémoire retrouvée" », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 73, BDIC, janvier-mars 2004, p. 49-54.

ALTED, Alicia, AUBERT, Paul (Éd.), *Triunfo en su época*, Madrid, Ed. Pléyades, 1995.

BELMONTE, Florence, « La guerre civile en débat. L'Histoire et sa mythification », in Francisco Campuzano Carvajal (Éd.), *Figures de la mythification*, ETILAL, Montpellier, 2007, p. 187-201.

BELMONTE, Florence, « La vulgarisation historique en question : l'exemple de *Los mitos de la guerra civil* de Pío Moa » in Pilar Martínez-Vasseur (Éd.), *Paroles de vainqueurs, paroles de vaincus : réécriture et révision*, CRINI, Université de Nantes [A paraître].

BELMONTE, Florence, « De la quête individuelle à l'engagement collectif. Emilio Silva, Santiago Macías et la Asociación Para la Recuperación de la Memoria Histórica (Espagne 2000-2005) », in Roselyne Mogin-Martin, Raúl Caplan, Christophe Dumas, Erich Fisbach (Dir.), *La mémoire historique : interroger, construire, transmettre*, Presses de l'Université d'Angers, 2006, p. 315-327.

BOUJU, Emmanuel, *La transcription de l'Histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

CASANOVA, Julián, « Lo que queda del franquismo », *El País*, 20-11-2005.

CHAPUT, Marie-Claude, « Relectures de la Seconde République dans *Triunfo* et *Cuadernos para el diálogo* », *Espagne, la mémoire retrouvée (1975-2002)*, *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 70, BDIC, avril-juin 2003, p. 20-26.

ESPINOSA MAESTRE, « De saturaciones y olvidos. Reflexiones en torno a un pasado que no puede pasar », in Sergio Gálvez (Coord.), *Generaciones y memoria de la represión franquista: un balance de los movimientos por la memoria*, Hispania Nova. Revista de historia contemporánea, n° 7, 2007 (<http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d013.pdf>).

EZCURRA, José Ángel, « Crónica de un empeño dificultoso », in Alicia Alted, Paul Aubert (Éd.), *Triunfo en su época*, Madrid, Ed. Pléyades, 1995, p. 365-690.

JACKSON, Gabriel, « De la represión franquista y la verdad », *El País*, 23-11-2002.

JULIÁ, Santos, « Acuerdo sobre el pasado », *El País*, 24-11-2002.

JULIÁ, Santos, « Postfranquisme ou société démocratique : retour sur une interprétation », *20^{ème} siècle. Revue d'histoire*, avril-juin 2002, n°74, p. 5-12.

JULIÁ, Santos, « Echar al olvido: memoria y amnistía en la transición », *Claves de razón práctica*, n° 129, 2003, p. 14-24.

JULIÁ, Santos, « Bajo el imperio de la memoria », *Revista de Occidente*, n° 302-303, 2006, p. 7-19.

JULIÁ, Santos, « Memoria, historia y política de un pasado de guerra y dictadura », in Santos Juliá (Dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus, 2006, p. 27-77.

JULIÁ, Santos, « De nuestras memorias y de nuestras miserias », in Sergio Gálvez (Coord.), *Generaciones y memoria de la represión franquista: un balance de los movimientos por la memoria*, Hispania Nova. Revista de historia contemporánea, n° 7, 2007 (<http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d018.pdf>).

LLAMAZARES, Julio, « Adiós a "Gorete" », *En Babia*, Barcelone, Seix Barral, 1991, p. 94-97.

LLAMAZARES, Julio, *La posmemoria*, *El País*, 29-11-06.

MIRET MAGDALENA, Enrique, « Triunfo y la sociedad que yo viví », in Alicia Altet, Paul Aubert (Éd.), *Triunfo en su época*, Madrid, Ed. Pléyades, 1995, p. 103-111.

MOLINERO, Carmen (Éd.), *La Transición, treinta años después*, Barcelone, Ed. Península, 2006.

MORODO, Raúl, *La transición política*, Madrid, Tecnos, 1984.

NAVARRO, Vicenç, « Consecuencias de una transición inmodélica », *El País*, 8-01-2003.

REIG TAPIA, Alberto, *La memoria de la guerra civil : los mitos de la tribu*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

RUIZ MANTILLA, Jesús, « Las víctimas del franquismo toman ahora la palabra y cuentan su derrota en varios libros », *El País*, 03-05-2003.

YUSTA, Mercedes, « Histoire et mémoire de la guerre civile dans l'historiographie espagnole contemporaine », in *Espagne : la mémoire retrouvée (1975-2002)*, *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 70, BDIC, avril-juin 2003, p. 51-58.

YUSTA, Mercedes, « L'historiographie de la Guerre d'Espagne », *Le cartable de Clio*, n° 3, 2003, p. 51-58.

YUSTA, Mercedes, « El movimiento “por la recuperación de la memoria histórica”: una reescritura del pasado reciente desde la sociedad civil (1995-2005) », in Pedro Rújula e Ignacio Peiró (Coord.), *La historia en el presente*, Instituto de Estudios Turolenses, Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 2007, p. 81-102.

F- Études et ouvrages théoriques (cités)

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil (Coll. Points Essais), 1970.

BARTHES, Roland, et alii, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil (Coll. Points), 1982.

BENJAMIN, Walter, « Thèses sur la philosophie de l'histoire », *Essais II* (1935-1940), Paris, Denoël-Gonthier, 1971-1983 (traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac).

CHEVALIER, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, R. Laffont (Coll. Bouquins), 1982.

COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil (Coll. Points Essais), 1998.

COMPAGNON, Antoine, *La littérature, pour quoi faire ?*, Paris, Collège de France/Fayard, 2007.

DÄLLENBACH, Lucien, *Mosaïques*, Paris, Éd. du Seuil, Coll. Poétique, 2001.

DOSSE, François, « Paul Ricœur, Michel de Certeau et l'Histoire. Entre le dire et le faire », in Bertrand Müller (Dir.), in Bertrand Müller (Dir.), *L'histoire entre mémoire et épistémologie. Autour de Paul Ricœur*, Lausanne, Payot, 2005, p. 149-182.

DUBOIS, Jacques, « Sociocritique », in M. Delcroix et F. Hallyn (Dir.), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris – Louvain-la-Neuve, Duculot, 1987, p. 288-313.

DUBOIS, Jacques, *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, Paris, Seuil (Coll. Points essais), 2000.

FERENCZI, Thomas, *Devoir de mémoire, droit à l'oubli ?*, 13^e Forum *Le Monde*, Le Mans (26-28 octobre 2001), Bruxelles, Éd. Complexes, 2002.

GARRIGUES, Pierre, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995.

GENETTE, Gérard, *Métalepse*, Paris, Seuil (Coll. Poétique), 2004.

GRANJEAT, Yves Charles, « Préface » in Christian Lerat et alii, *Fragmentaire et fragmentation dans la littérature et les arts d'Amérique du Nord*, Annales du CRAA, n° 25, Pessac, MSHA, 2000, p. 9-14.

- HAMON, Philippe, « Un discours contraint », in Roland Barthes et *alii*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil (Coll. Points Essais), 1982, p. 119-181.
- HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Édition critique établie par Gérard Namer, Paris, Albin Michel, 1997 (Première édition, PUF, 1950).
- HEYNDELS, Ralph, *La pensée fragmentée*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.
- HIRSCH, Marianne, *Family frames: photography, narrative and postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JELIN, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002.
- JOUE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Seuil, 1992.
- JOUE, Vincent, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993.
- JOUE, Vincent, « Le héros et ses masques », in Gérard Lavergne (Éd.), *Le personnage romanesque, Cahiers de narratologie*, n° 6, Université de Nice, 1995, p. 249-255.
- JOUE, Vincent, « Qui parle dans le récit ? », in Jean-Louis Brau (Éd.), *La voix narrative*, Vol. 2, *Cahiers de narratologie*, n° 10, Nice, Publications de la faculté de Lettres, Arts, Sciences humaines, 2001, p. 75-90.
- JOUE, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001.
- JOUE, Vincent, « Le lecteur et la construction du sens », in Louise Benat-Tachot et Jean Vilar, *La question du lecteur*, XXXIe Congrès de la Société des Hispanistes Français, Presses Universitaire de Marne-la-Vallée, 2004, p. 91-97.
- KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- LAVAUD-FAGE, Éliane, « Image et pouvoir », in Julie Amiot, Jean-Claude Seguin (Éd.), *Image et pouvoir, Les cahiers du Grimh*, Lyon, Publications du GRIMH, p. 9-21.
- LE GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard (Coll. Folio Histoire), 1988.
- MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980.
- MOLINO, Jean, LAFHAIL-MOLINO, Raphaël, *Homo Fabulator, Théorie et analyse du récit*, Montréal/Paris, Leméac/Actes Sud, 2003.

NORA, Pierre, « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux », in Pierre Nora (Dir.), *Les lieux de mémoire*, Tome 1, *La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. XVII-XLII.

PICARD, Vincent, *La littérature comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil (Coll. Points Essais), 2000.

RICŒUR, Paul, « Esquisse d'un parcours de l'oubli » in Thomas Ferenczi (Éd), *Devoir de mémoire, droit à l'oubli ?*, 13^e Forum *Le Monde*, Le Mans (26-28 octobre 2001), Bruxelles, Éd. Complexes, 2002, p. 21-32.

ROBIN, Régine, « Entre histoire et mémoire », in Bertrand Müller (Dir.), *L'histoire entre mémoire et épistémologie. Autour de Paul Ricœur*, Lausanne, Payot, 2005, p. 39-73.

SABRY, Randa, « Quand le texte parle de son paratexte », *Poétique*, n° 69, 1987, p. 83-99.

SULEIMAN, Susan R., *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1985.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, Paris, PUF Écriture, 1997.

STORA, Benjamin, *Le livre, mémoire de l'Histoire : réflexions sur le livre et la guerre d'Algérie*, Paris, Ed. Le Préau des Collines, 2005.

VATTIMO, Gianni, *La Société transparente*, Paris, Desclée de Brouwer, Coll. Éclats, 1990.

VILAR, Pierre, *Iniciación al vocabulario histórico*, Madrid, Grijalbo, 1980.

WOLF, Nelly, *Le roman de la démocratie*, Vincennes, PUV, 2003.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	p. 6
-------------------	------

PREMIÈRE PARTIE : TEXTES ET CONTEXTES

I- Mémoire historique et mémoire littéraire.....	p. 18
--	-------

1- La guerre et le franquisme dans la littérature espagnole.....	p. 18
--	-------

<i>a- Avant 1975.....</i>	<i>p. 19</i>
---------------------------	--------------

<i>b- Après 1975 : du pacte de l'oubli à l'ère de la mémoire.....</i>	<i>p. 22</i>
---	--------------

<i>c- La rupture du pacte du silence.....</i>	<i>p. 28</i>
---	--------------

2- Rafael Chirbes et la mémoire historique.....	p. 34
---	-------

<i>a- Rafael Chirbes et le pacte de l'oubli.....</i>	<i>p. 34</i>
--	--------------

<i>b- La (des) memoria de Rafael Chirbes.....</i>	<i>p. 36</i>
---	--------------

II- Cohérence globale de l'œuvre.....	p. 43
---------------------------------------	-------

1- Portrait d'une génération.....	p. 43
-----------------------------------	-------

2- Les personnages.....	p. 46
-------------------------	-------

<i>a- Manuel ou l'écriture.....</i>	<i>p. 46</i>
-------------------------------------	--------------

<i>b- Les Císcar et la famille Vidal.....</i>	<i>p. 49</i>
---	--------------

<i>c- Les personnages secondaires.....</i>	<i>p. 51</i>
--	--------------

3- Les thèmes récurrents.....	p. 56
-------------------------------	-------

<i>a- Le caïnisme.....</i>	<i>p. 56</i>
----------------------------	--------------

<i>b- La jeunesse révolutionnaire.....</i>	<i>p. 60</i>
--	--------------

<i>c- La répression.....</i>	<i>p. 63</i>
------------------------------	--------------

<i>d- Les nouveaux riches vs la misère.....</i>	<i>p. 66</i>
---	--------------

4- Des textes au paratexte.....	p. 71
---------------------------------	-------

<i>a- Texte/titre.....</i>	<i>p. 72</i>
----------------------------	--------------

<i>b- Texte/illustration de couverture.....</i>	<i>p. 74</i>
---	--------------

DEUXIÈME PARTIE : ESTHÉTIQUE DU FRAGMENT

I- L'écriture fragmentaire.....	p. 81
1- Pour une typologie du texte fragmentaire.....	p. 81
2- Fragmentation du récit et continuité diégétique.....	p. 83
<i>a- Mimoun.....</i>	<i>p. 84</i>
<i>b-La buena letra</i>	<i>p. 86</i>
<i>c-Los disparos del cazador.....</i>	<i>p. 89</i>
3- Fragmentation du récit et diégèse éclatée.....	p. 91
<i>a- Un infléchissement dans l'œuvre de Rafael Chirbes.....</i>	<i>p. 91</i>
<i>b- La larga marcha.....</i>	<i>p. 93</i>
• Un univers diégétique cloisonné.....	p. 94
• Histoires de ruptures et tabous.....	p. 96
• La rencontre comme principe unificateur du récit.....	p. 102
• Le retour de l'ellipse ou l'échec final.....	p. 105
 II- Le fragment et le tout.....	 p. 109
1- La larga marcha comme puzzle.....	p. 110
<i>a- La totalité.....</i>	<i>p. 110</i>
<i>b- L'unité.....</i>	<i>p. 118</i>
2- La caída de Madrid : une mosaïque.....	p. 125
<i>a- Totalité et unité spatio-temporelle.....</i>	<i>p. 126</i>
<i>b- La prégnance de la disjonction.....</i>	<i>p. 131</i>
3- Los viejos amigos : vers le vide.....	p. 137
<i>a- Le concert des voix dissonantes.....</i>	<i>p. 139</i>
<i>b- Totalité et vide.....</i>	<i>p. 144</i>

TROISIÈME PARTIE : LES ROMANS DE LA MÉMOIRE

I- Mémoires individuelles et mémoire collective.....	p. 153
1- Pluralité des mémoires individuelles.....	p. 155
<i>a- La génération de la guerre.....</i>	<i>p. 155</i>
<i>b- Le conflit générationnel.....</i>	<i>p. 157</i>
2- Le témoignage.....	p. 159
<i>a- Mémoire, oubli et mort : le risque d'« effacement des traces ».....</i>	<i>p. 161</i>
<i>b- Vers la persistance des traces.....</i>	<i>p. 165</i>
• L'anamnèse d'Ana.....	p. 165
• La mémoire blessée des vainqueurs.....	p. 167
<i>c- La question du destinataire.....</i>	<i>p. 170</i>
3- Le roman, passeur de quelle mémoire ?.....	p. 174
<i>a- Contre la desmemoria.....</i>	<i>p. 175</i>
<i>b- Mémoire et culture.....</i>	<i>p. 178</i>
II- Lieux de résistance.....	p. 188
1- Contre l'histoire officielle franquiste.....	p. 189
<i>a- La manipulation de l'Histoire.....</i>	<i>p. 189</i>
<i>b- Autorité patriarcale et ordre franquiste.....</i>	<i>p. 191</i>
2- Rafael Chirbes face à la narration canonique.....	p. 195
<i>a- Les discours dominants du franquisme.....</i>	<i>p. 195</i>
<i>b- La disparition du héros.....</i>	<i>p. 198</i>
3- Contre-discours et vérité(s).....	p. 208
<i>a- L'ordre du récit : un antisystème.....</i>	<i>p. 209</i>
<i>b- Le personnage à la croisée des perspectives.....</i>	<i>p. 214</i>
<i>c- L'autorité narrative.....</i>	<i>p. 218</i>
• Les récits autodiégétiques.....	p. 219
• L'hétérogénéité narrative.....	p. 223
Conclusion.....	p. 242
Bibliographie.....	p. 249